

# Traité du Violon

en  
**3 VOLUMES**  
par

**JOSEPH JOACHIM**  
ET  
**ANDREAS MOSER**

I. II. III. Traduction française par  
**HENRI MARTEAU**

Volume I divisé  
en deux parties:

Partie I  
Partie II

Volume II divisé  
en deux parties:

Partie I  
Partie II

Tous droits et spécialement celui de traduction réservés.  
Propriété des Editeurs pour tous pays.



**MUSIKVERLAG N. SIMROCK**  
LEIPZIG

# TABLE DES MATIÈRES

## Première partie

	Page
Introduction . . . . .	5
De la division de la corde. Les sons harmoniques (flageolets), naturels et artificiels . . . . .	6
De la grandeur des intervalles (de l'intonation harmonique et de l'intonation mélodique; du tempérament) . . . . .	14
Etudes en doubles cordes en première position . . . . .	18
De la deuxième position . . . . .	33
Exercices en seconde et en troisième position . . . . .	35
De la troisième position . . . . .	58
Du changement de position et du rôle du pouce . . . . .	74
Du port de voix et du vibrato . . . . .	80

## Seconde partie

	Page
De la quatrième position . . . . .	105
De la cinquième position . . . . .	129
De la sixième position . . . . .	149
De la septième position . . . . .	153
Exercices de changements de position . . . . .	160
De l'extension des doigts . . . . .	163
Des coups d'archet rebondissants (le ricochet, le trémolo et l'arpège) . . . . .	168
De l'exécution simultanée de deux voix indépendantes . . . . .	180
Du pizzicato . . . . .	185
Etudes de gammes et d'accords . . . . .	191
Des gammes chromatiques . . . . .	203
Des gammes en tierces brisées . . . . .	208
Des gammes en tierces . . . . .	218
Des gammes en sixtes . . . . .	224
Des gammes en dixièmes . . . . .	237

## INTRODUCTION

Dans notre préface au premier volume, nous disions nous en remettre au maître du soin de suivre exactement le chemin tracé, ou bien, selon l'âge et les aptitudes de l'élève, de sauter un chapitre pour y revenir plus tard. A l'égard de ce second volume, il y aura lieu, pour le maître, de faire du précepte précité une application encore beaucoup plus large. Car la matière en est distribuée moins selon le degré de sa difficulté que selon sa coordination logique. Il n'y aurait, par exemple, rien à objecter à ce qu'un maître fasse déjà prendre à l'élève, en même temps que les ornements et les coups d'archet relativement difficiles du premier volume, les exercices les plus faciles de doubles cordes du second volume; on serait de même fondé à faire marcher de front la continuation des difficiles études de doubles cordes en première position et l'initiation à la seconde et à la troisième positions.

Nous déconseillons, en revanche, l'habitude prise par certains maîtres, de faire étudier la 3<sup>e</sup> position avant la 2<sup>e</sup>, ou même de ne faire prendre les 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> positions qu'après la 5<sup>e</sup>. En théorie on peut, il est vrai, commencer l'étude du violon par n'importe quelle position, — et on n'a pas manqué, par exemple, de chercher à faire passer la 3<sup>e</sup> avant la première; — mais, en pratique, cette méthode ne mène à rien! On expose les élèves auxquels on l'a fait suivre à ne considérer les positions de chiffre pair que comme des moyens dont on pourrait fort bien se passer; et, lorsque, parvenus à des études sérieuses, ils reconnaissent leur erreur, ils doivent consacrer, à réparer celle-ci, le double du temps et de la peine qu'ils eussent mis à l'éviter.

Ensuite, nous ne saurions recommander trop vivement, aux maîtres et aux élèves, de se mettre aussitôt que possible aux études de gammes et d'accords placés à la fin du présent volume, et d'y consacrer une grande partie de leur temps disponible, du moins jusqu'au moment où l'élève se sera entièrement familiarisé avec la touche. Elles constituent en effet le moyen le plus efficace de développer la technique de la main gauche, et, sans celle-ci, le violoniste le mieux doué n'arriverait pas à exprimer ses conceptions artistiques.

Le moment propice, pour commencer de systématiques exercices de gammes, est celui où l'élève possède suffisamment les cinq premières positions pour aborder, avec des chances d'y réussir, la musique de chambre du genre le plus facile. Dès qu'il sera parvenu, dans le jeu d'ensemble, à une certaine assurance, il reconnaîtra l'heureux dérivatif qu'apporte cette nouvelle forme d'activité à la répétition continue d'exercices forcément secs, et il sera enclin à poursuivre ceux-ci, même longtemps après avoir pioché tout le présent volume.

En dépit de la minutie avec laquelle nous avons traité les positions et les changements de position, ainsi que la technique du jeu en doubles cordes, il ne nous est évidemment pas venu à l'esprit de vouloir par là rendre superflue l'étude d'autres œuvres d'ament éprouvées. Bien au contraire. Par exemple, plus un élève, tout en se servant de notre méthode en guise de commentaire ou de guide, travaillera à fond des œuvres comme celles de Massé, op. 36, et Dont, op. 37, qui préparent les études de Kreutzer, Fiorillo, Rode, etc. puis ensuite ces études elles-mêmes, — plus vite il sera en possession d'une technique avancée, et préservé ainsi du danger de jouer tout de manière uniforme.

Formulons, pour finir, un avertissement, dicté par une expérience de longues années, et visant les maîtres aussi bien que les élèves. C'est qu'il faut se garder d'aborder, avant le temps, des œuvres pour lesquelles l'élève n'est pas encore mûr, ni au point de vue de la technique, ni à celui de la compréhension. De par les efforts qu'il doit faire pour les jouer avec des forces insuffisantes, pour en venir à bout, comme disent les amateurs, il laisse presque toujours se glisser dans son jeu des imperfections et des fautes d'interprétation dont il n'arrivera plus tard à se corriger qu'avec peine, sinon plus du tout. Nous ne pouvons ici que répéter le précepte de Schumann: «Efforce-toi de jouer très-bien des morceaux faciles; cela vaudra mieux que d'en jouer de difficiles de manière médiocre.»

Berlin, Octobre 1906.

Joseph Joachim.

Andr. Moser.



# Première Partie

## De la division de la corde

Par le chapitre du premier volume où il est question du rôle des doigts sur la touche, nous savons que les vibrations d'une corde entière, du sillet au chevalet, donnent le son le plus bas qui puisse être tiré de cette corde. Si nous raccourcissions celle-ci, en y formant, au moyen d'un doigt appuyé, des sillons artificiels, nous obtenons des sons plus hauts que celui de la corde à vide, et d'autant plus hauts que nous la raccourcissions davantage. La simple constatation de ce phénomène, fût-elle même basée sur les plus nombreuses expériences, ne suffit toutefois nullement à la connaissance de principes qui, pour un musicien professionnel, et plus spécialement pour un violoniste, ont plus d'importance qu'on ne le croit communément. C'est bien plutôt, pour le maître, un véritable devoir d'en expliquer suffisamment les lois à l'élève, afin que celui-ci ne puisse considérer notre système tonal comme le produit arbitraire d'un génie spéculatif quelconque, mais le sache être la résultante d'observations que de grands esprits ont faites, depuis des milliers d'années, sur la nature même.

Notre première expérience, en vue de vérifier le fait que le raccourcissement d'une corde, pour en tirer des sons plus hauts, est soumis à des lois, sera de poser légèrement un doigt au milieu de la corde. Si maintenant nous passons l'archet sur la corde ainsi divisée, soit entre le sillet et le doigt, ou entre le doigt et le chevalet, nous obtiendrons dans l'un et l'autre cas l'octave supérieure à l'octave naturelle de la corde à vide; mais le doigt n'étant pas appuyé, le son sera de l'espèce qu'on appelle les sons harmoniques, ou flageolets. Admettons que notre expérience ait été faite sur l'une des cordes basses, par exemple celle de sol; un simple regard nous apprendra que la corde vibre dans ses deux divisions, ou qu'elle forme, selon les termes de la physique, — deux ventres de vibration. Le milieu de la corde, appelé ici le noeud, demeure, pendant toute la durée des vibrations, au point d'équilibre, c'est à dire totalement immobile. Nous laisserons de côté, pour le moment, l'influence qu'exercent, sur l'élévation et sur l'intensité du son, la rapidité et l'amplitude des vibrations. Il nous suffira d'avoir établi qu'il y a, entre la longueur d'une corde et l'élévation du son, des rapports soumis à des lois.

La pression légère du doigt sur le milieu de la corde nous a fourni la preuve que, par ce moyen, la corde a été effectivement divisée en deux moitiés égales, sans quoi le son flageolet ne se fût pas produit, ou bien il s'en serait produit un tout autre que l'octave. Et maintenant, sur ce point reconnu comme le milieu exact de la corde, appuyons le doigt: nous obtiendrons l'octave du son à vide, dans le timbre normal (all' ordinario). Car, en appuyant sur la touche, nous avons soustrait à l'action de l'archet la moitié inférieure de la corde, de sorte que c'est la moitié supé-

rieure, libre, entre le doigt et le chevalet, qui est seule mise en vibrations. Ayant ainsi constaté d'une manière excluant tout doute, qu'une corde réduite à la moitié de sa longueur donne l'octave de sa longueur entière, nous exprimerons ce résultat par le rapport  $1 : \frac{1}{2}$ , soit, en chiffres entiers 2:1. (Dans les deux formules, le gros chiffre se rapporte à la corde entière, le petit à sa moitié.)

Notre seconde expérience devra consister à faire vibrer une corde divisée en trois. Pour cela, prenant, par exemple, le mi, nous y poserons légèrement le doigt au point sur lequel, avec la pression pleine, nous jouons le si". Nous obtiendrons alors le si", soit le même son qu'en jouant normalement, par pression légère sur un autre point, avec le 4<sup>me</sup> doigt en 8<sup>e</sup> position, la douzième du mi à vide. Le fait qui prouve qu'en ce cas la corde a bien été divisée en trois parties égales, c'est que le flageolet se produit aussi bien en la jouant entre le sillet et le doigt qu'entre le doigt et le chevalet. Sur cette base, supprimons les vibrations du tiers inférieur de la corde en appuyant sur la touche: réduite ainsi aux  $\frac{2}{3}$  de sa longueur, elle nous donnera le si", soit la quinte du mi à vide. D'après la longueur de la corde, le rapport d'un son à sa quinte juste est donc celui de  $1 : \frac{2}{3}$ , ou 3:2.

Divisons encore, toujours par pression légère, une corde en quatre parties égales; nous obtiendrons, sur chacun de ces quarts, en flageolet, la double octave du son à vide; ainsi, sur le sol, ce sera le sol". Mais appuyons au bas du quart inférieur, et empêchons ainsi ce quart là de vibrer: le reste de la corde donnera la quarte supérieure du son à vide. Exprimé en raison de la longueur de la corde, le rapport d'un son à sa quarte juste sera  $1 : \frac{3}{4}$ , ou 4:3.

La division en cinq donnera la tierce majeure, donc le rapport  $1 : \frac{4}{5}$ , ou 5:4; celle en six la tierce mineure, soit le rapport  $1 : \frac{5}{6}$ , ou 6:5.

En sus de l'initiation à cette théorie que la formation, sur une corde, de sons plus élevés, est soumise à des lois susceptibles d'être formulées en chiffres, nos expériences nous auront fourni une autre donnée tout à fait pratique: celle des flageolets naturels qu'on peut produire en première position. On les appelle naturels, parce qu'ils se produisent d'eux-mêmes lorsqu'on divise la corde en trois, quatre, cinq ou six parties.

On produit des flageolets artificiels en faisant partir la division de la corde d'un sillet artificiel, c'est à dire d'un doigt appuyé. Par exemple, partant du fait que la production de la quarte juste d'une corde à vide résulte du raccourcissement de cette corde aux  $\frac{3}{4}$  de sa longueur, nous pouvons aussi, en opérant un raccourcissement proportionnel, arriver à une quarte juste depuis l'index appuyé en première position. Par exemple, en ut majeur et sur



la corde de sol, cet intervalle correspondrait aux sons la - ré. Mais si le petit doigt qui joue le ré ne fait qu'appuyer légèrement sur la corde, pendant que l'index reste appuyé, le son qui se produit est le flageolet artificiel la<sup>2</sup>, c'est à dire la double octave du son que donnerait le doigt appuyé. Transcrit en notes, ce procédé nous donne pour les quatre cordes le tableau suivant:



Le flageolet artificiel de la tierce majeure (deux octaves plus haut) s'obtient par la division de la corde en cinq, — et celui de la quinte juste (une octave plus haut, c'est à dire la douzième du son donné par le doigt appuyé) par la division de la corde en trois depuis le sillet, et par l'extension du petit doigt en 2<sup>me</sup> position:



Il serait tout à fait impossible à un élève, même à celui qui posséderait, de par l'étude du premier volume, une connaissance sérieuse de la première position et un joli coup d'archet, d'exécuter sans bavure les flageolets, surtout artificiels, auxquels nos expériences nous ont conduits jusqu'ici. Il faut, pour ceux-ci, une sûreté sur la touche et une habileté de l'archet qui ne s'acquièrent qu'après des années d'étude. Toutefois, pour lui donner des notions exactes des fonctions de la main gauche, il nous a paru nécessaire de traiter ici cette division de la corde avec une minutie qui non seulement concorde avec l'importance de la question elle-même, mais qui, de plus, formera le moyen le plus rationnel de préparation au chapitre suivant. Il suffira, pour l'instant, que, grâce à ces explications, et aux exemples que le maître voudra bien jouer à l'occasion, l'élève s'intéresse à la tentative de faire chaque jour, pendant quelques minutes, et à côté de ses études de doubles-cordes et de coups d'archet, quelques exercices de flageolets.

Il est vrai que ni les œuvres classiques pour violon solo, ni celles pour musique de chambre, ne prévoient des flageolets artificiels. Spohr les proscriit même absolument, comme sons «puérils, étranges, et qui rabaisent le noble instrument», et il cite comme autorités à l'appui les plus grands violonistes de tous les temps: Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti, Kreutzer, etc., «dont pas un n'a joué de flageolets à la manière de Paganini». Du reste, même si le jeu en flageolets constituait, pour l'art, un gain, et, pour le violon, un enrichissement auxquels le bon goût pût souscrire, ceux-ci seraient néanmoins payés trop cher par le sacrifice du son grand et plein. Il est en effet inconciliable avec ce dernier, puisque les flageolets artificiels ne sortent qu'avec des cordes de faible diamètre, et qu'ainsi un grand son est impossible.

Mais ici, — et bien que nous ayons pour le vieux maître allemand du violon toute la vénération dont il est digne, nous devons avouer qu'en ce cas Spohr s'est de nouveau jeté l'amande avec l'écorce, comme lorsqu'il a défini le spiccato «un coup d'archet de charlatan, indigne de l'art». Tout en convenant que les cordes minces donnent des

flageolets plus faibles que les cordes épaisses, il n'en demeure pas moins qu'en face de l'assertion de Spohr se dresse le fait que d'excellents violonistes, tels que Ernst, Laub, Wieniawski, et d'autres, ont possédé une étonnante habileté dans le jeu en flageolets, tandis que, d'autre part, et au point de vue de la plénitude du son, ils n'étaient certes pas au-dessous de Spohr! La possession d'un domaine spécial de la technique du violon n'exclut donc pas nécessairement celle de qualités d'un autre ordre; et ces qualités peuvent non-seulement coexister, mais encore se compléter de la manière la plus heureuse. On peut, sans doute, concéder à Spohr que la poursuite exagérée de certains moyens techniques peut aisément conduire à des jongleries qui n'ont plus rien à faire avec l'art. Mais ce qu'il faut garder à vous s'applique du reste à toute espèce de virtuosité qui se prend elle-même pour son propre but! — Un bel exemple d'emploi de flageolets produisant un effet poétique et musical, c'est la fin de la partie lente du Concerto en si mineur de Saint-Saëns.

# Tableau des sons harmoniques, naturels et artificiels exécutables en 1<sup>re</sup> position.

**Sur le Sol.**

Son:

Prise:

**Sur le Ré.**

Son:

Prise:

**Sur le La.**

Son:

Prise:

**Sur le Mi.**

Son:

Prise:

Quelques enchaînements d'accords  
avec emploi de sons harmoniques  
naturels et artificiels.

1. a) A. E. harmonici b)

harm. c) harm.

d) harm.

# Le postillon autrichien.

## 2. Allegretto, harmonici

## 3. Andantino, harmonici



4. Allegretto.  
harmonici  
legg.  
p

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

*dolce*

*Fine.*

0 4

*Allegretto Da Capo sin al Fine.*



Gammes avec changements de position  
en prises de quarts.

5.

IV III II I

Gammes avec changements de position  
en prises de quintes.

6.

IV III II I

7. Allegretto.  
Campagnoli.

harmoni  
1ere position.

pizzicato

Fine.



**Trio.**

I. *3<sup>me</sup> position*  
II. *col arco sul ponticello*

I. *2*

II.

*Allegretto Da Capo.*

Aussi bien qu'on peut donner ensemble deux flageolets naturels, comme dans l'étude précédente, on peut en donner deux artificiels, ainsi:

8.

Son: *ce*

Prise:

9.

Son: *ce*

Prise:

Il y a des exemples plus détaillés d'emploi de doubles flageolets, chez Paganini (1<sup>er</sup> Concerto, 3<sup>me</sup> partie) chez Ernst (Etudes à plusieurs voix, N° 6), chez Bazzini (La Ronde des Lutins), etc. etc.

## De la grandeur des intervalles

C'est jusqu'ici d'après des longueurs de cordes que nous avons déterminé la hauteur d'un son, méthode qu'em ployait déjà Pythagore (500 ans avant J.-C.), et qui, aujourd'hui encore, se prête mieux que toute autre à l'étude de la théorie du son. Mais ce n'est pas toujours par le moyen d'une corde que l'air est ébranlé, soit que cette corde ait été pincée, frappée, ou « attaquée avec un archet »; — ainsi, dans la voix humaine, et dans les instru- ments à vent, il l'est par le moyen d'une colonne d'air; c'est pourquoi nous mettrons à la base de nos recherches ultérieures ce facteur, cause de n'importe quel genre de sonorité: le fait que l'air vibre.

Lorsqu'un corps élastique est mis en vibrations par une force qui vient en rompre l'inertie, ses vibrations se transmettent à l'air ambiant, et parviennent ainsi à notre sens auditif. Cette sonorité, nous l'appelons un « son » pur et simple, lorsque les vibrations de l'air se succèdent d'une façon toujours égale; nous l'appelons un « son musical » lorsque nous considérons celui-ci au point de vue de son aptitude à être employé en musique, c'est à dire lorsque nous pouvons en déterminer l'élévation. Cette élévation dépend de la rapidité des vibrations qui le produisent. Le *la* du diapason de Paris (diapason normal), le *la* à vide du violon et de l'alto, fait 435 vibrations doubles, ou 870 vibrations simples par seconde. On entend par vibration *d'utile* un aller et un retour de la vibration; mais en France on ne compte guère qu'en vibrations *simples*.

Un seul coup d'œil jeté sur la touche, tout en jouant les cordes à vide, nous fera voir d'emblée que les cordes basses vibrent plus lentement que les hautes; mais, pour autant, la loi selon laquelle ce phénomène se produit n'est pas encore déterminée. C'est sur l'appareil appelé « sirène » qu'elle se révélera le mieux. La sirène consiste en un disque circulaire, de n'importe quelle matière, qu'on peut faire tourner sur son axe. Autour de cet axe, et dans des cercles tracés à distance égale l'un de l'autre, sont percés des trous, de telle sorte, par exemple, que dans le cercle le plus intérieur il y en ait 40, dans le second 50, dans le troisième 60 et dans le quatrième 80. Faisons alors tourner le disque, et dirigeons en même temps, sur ces cercles concentriques, un courant d'air de force constante; ce courant sera interrompu autant de fois que chaque cercle a de trous. Et si le disque fait 10 tours par seconde, il se produit, pendant ce laps de temps, sur le premier cercle 400 interruptions du courant d'air, sur le deuxième 500, sur le troisième 600, et sur le plus extérieur 800. Quel sera le résultat de l'expérience? Nous aurons la surprise d'entendre résonner un accord parfait majeur. Le cercle intérieur donne la tonique, le second la tierce majeure, le suivant la quinte juste, et le dernier l'octave. Réduisons les rapports des nombres 400, 500, 600 et 800 à leur plus

simple expression, nous arriverons aux proportions faciles à saisir 4:5:6:8.

De cette expérience, nous pourrions donc déduire non seulement cette vérité, d'ordre général, que plus il y a de vibrations pendant un temps déterminé, plus le son lui-même est élevé, — mais encore la loi selon laquelle ce phénomène se produit. Basé sur le nombre des vibrations, le rapport d'un son à son octave est comme 4:8, ou 1:2; à sa quinte comme 4:6, ou 2:3; à sa quarte comme 6:8, ou 3:4; à sa tierce majeure comme 4:5, et à sa tierce mineure comme 5:6. Et maintenant, le fait qui sautera aux yeux de l'élève qui nous aura suivis jusqu'ici avec attention et intelligence, c'est celui des rapports merveilleux qui relient la hauteur d'un son: d'une part à la longueur des cordes, d'autre part au nombre de ses vibrations. Tandis que, basé sur la longueur de la corde, le rapport d'un son à son octave est comme 2:1, basé sur le nombre des vibrations il s'ex- prime par la formule contraire, c'est à dire comme 1:2. Pour la quinte, les rapports sont 3:2, et 2:3; pour la quarte 4:3 et 3:4; pour la tierce majeure 5:4 et 4:5; pour la tierce mineure 6:5 et 5:6. *La hauteur d'un son est donc en raison directe du nombre de ses vibrations, et en raison inverse de la longueur de la corde.*

Sur la base de ces rapports, tirés des divisions na- turelles des cordes, et des proportions réciproques des sons de l'accord parfait, il est maintenant facile de représenter en chiffres l'échelle diatonique majeure dite naturelle, et de se rendre compte ainsi de la grandeur relative de chacun de ses degrés. Mais, pour éviter les fractions, difficiles à apprécier en pareille matière, nous supposerons que la tonique d'une gamme majeure quelconque fait 24 vibrations par seconde. Il est bien entendu que nous ne parlons pas ici de la hauteur du son, mais seulement des rapports des sons entre eux. D'après les rapports des nombres de vibrations, nous aurons ainsi pour l'octave 1:2 = 48, la tierce majeure 4:5 = 30, et la quinte juste 2:3 = 36 vibrations. Donc, en ut majeur, nous aurons pour ut le nombre 24, pour mi 30, pour sol 36, et pour l'ut octave 48. Comparons, dans ce tableau, les nombres 30 et 36, nous constaterons avec satisfaction qu'ils correspondent au rapport (5:6) de la tierce mineure, comme les nombres 36 et 48 correspondent à celui (3:4) de la quarte juste.

Considérons maintenant la dominante d'ut, soit donc le sol = 36, comme tonique; d'après l'échelle des rapports, sa tierce majeure, le si, fera 4:5 = 45 vibrations, et sa quinte juste, le ré 2:3 = 54 vibrations. Transposons ce ré d'une octave plus bas, ce qui revient à diviser 54 par 2, le nombre des vibrations de la seconde majeure de la gamme sera de 27. Nous pouvons également calculer celui des tons de la gamme d'ut qui nous manquent encore, le fa et le la, en construisant, de haut en bas, un accord

parfait partant d'ut, celui de la sous-dominante, et qui nous donne pour le fa 32, et pour le la 40 vibrations. Nous pourrions dès lors fixer, dans le tableau suivant, le résultat de nos observations:

c	d	e	f	g	a	h	c'	(d')
24	27	30	32	36	40	45	48	54

Considérons maintenant les divers degrés de la gamme au point de vue de leur écart. Au premier abord, il semble que le rapport de l'ut à sa seconde ré soit identique à celui du ré à sa seconde mi, la différence de 24 à 27 et celle de 27 à 30 étant l'une et l'autre de 3. Mais ce serait là une fautive conclusion; ce n'est pas la différence du nombre des vibrations, mais le rapport de ces nombres entre eux, qui détermine la grandeur de l'intervalle en question.\*) Mais comme le rapport de 24:27 est comme celui de 8:9, et, par contre, celui de 27:30 comme celui de 9:10, il en ressort que la seconde d'ut à ré et celle de ré à mi diffèrent sensiblement. On appelle l'intervalle d'ut à ré un grand ton entier, celui de ré à mi un petit ton entier. Les grands tons entiers sont exprimés par les rapports 32:36, et 40:45, tandis qu'un petit ton entier l'est par le rapport 36:40. Les deux demi-tons diatoniques (secondes mineures), de mi à fa et de si à ut, se révèlent comme égaux, les rapports 30:32 et 45:48 étant tous deux comme 15:16.

24	27	30	32	36	40	45	48	54
c	d	e	f	g	a	h	c'	(d')
	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$

Calculons encore la différence de hauteur entre la tierce majeure (4:5) et la tierce mineure (5:6), nous aurons le rapport  $\frac{4}{5} : \frac{5}{6} = 24:25$ , c'est à dire le demi-ton appelé chromatique; nous serons alors en mesure d'exprimer en chiffres tous les intervalles des gammes majeures et mineures. Mais auparavant, nous allons encore exprimer en chiffres la gamme mineure harmonique, en proportion du nombre de ses vibrations, et, toujours pour éviter des fractions, nous prendrons pour la tonique le nombre 240:

240	270	288	320	360	384	450	480
c	d	es	f	g	as	h	c'
	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{64}{75}$	$\frac{15}{16}$

\*) Dans son «Essai sur l'acoustique musicale», A. Jonquière explique comme suit le précepte précité: «Lorsque la distance de notre domicile à une certaine ville est de 1000 kilom., et à une autre ville de 1005 kilom., cette différence de 5 kilomètres, comparée à la distance de 1000 kilom., nous paraîtra si faible que nous serons enclins, et fondés, à dire que les deux villes sont à distance égale de la nôtre. Mais lorsqu'une ville est à 5 kilom. et une autre à 10 kilom. de la nôtre, la différence de 5 kilom. joue en ce cas un rôle beaucoup plus important; ces deux villes ne sont plus du tout à distance égale de la nôtre, mais l'une est à une distance double de l'autre. — Il en est exactement de même

Comme résultat définitif de nos recherches, nous pouvons maintenant dresser le tableau suivant:

#### Consonnances

- 1:2 = l'octave
- 2:3 = la quinte juste
- 3:4 = la quarte juste
- 4:5 = la tierce majeure
- 5:6 = la tierce mineure
- 5:8 = la sixte mineure
- 3:5 = la sixte majeure

#### Dissonances

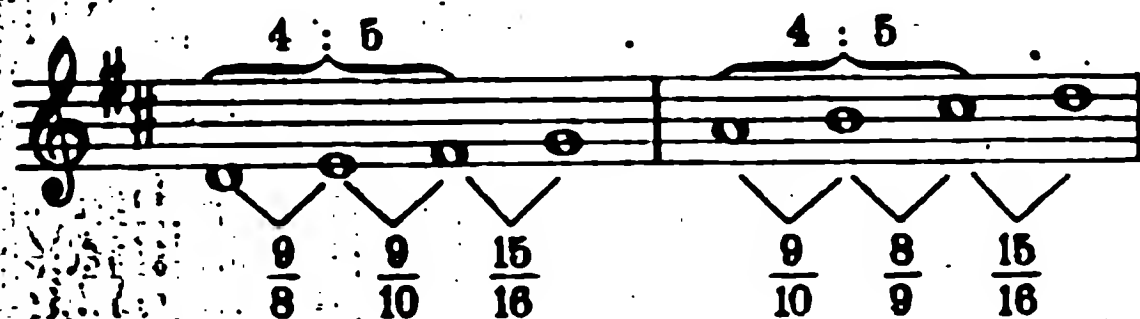
- 24:25 = le demi-ton chromatique
- 15:16 = le demi-ton diatonique
- 9:10 = le petit ton entier
- 8:9 = le grand ton entier
- 64:75 = la seconde augmentée
- 32:45 = la quarte augmentée (triton)
- 45:64 = la quinte diminuée
- 16:25 = la quinte augmentée
- 75:128 = la septième diminuée
- 5:9 = la septième mineure (renversement du petit ton entier)
- 9:16 = la septième mineure (renversement du grand ton entier)
- 8:15 = la septième majeure
- 80:81 = le comma syntonique, soit la différence entre le grand et le petit ton entier.

Et maintenant que nous possédons la théorie de l'essence des gammes naturelles, nous allons chercher à en tirer les conséquences pratiques. C'est d'abord la nécessité de se faire une idée exacte, qui sera confirmée par l'oreille, de la grandeur du comma syntonique, c. à d. de la différence entre un grand et un petit ton entier. Pour que cette différence nous apparaisse avec le plus de clarté possible, prenons un violon parfaitement accordé, et jouons sur la corde de ré, en première position, un mi parfaitement juste, avec la corde de sol (à vide) donnant ainsi une sixte majeure. Puis jouons ce même mi avec la corde de la à vide; et au lieu d'une quarte juste, toute oreille musicale sentira d'emblée que le mi semble trop bas ou le la trop haut. Inversement, jouons avec la corde de sol un mi pris parfaitement juste d'après la corde de la, ce sera ce mi qui paraîtra trop haut. Il en ressort tout simplement qu'en jouant la sixte du sol au mi sur la corde de ré, nous avons pris un petit ton entier, et pour la quarte juste mi-la un grand ton entier. Cette différence d'extension, qui, sur un violon normal, mesurée à partir de la corde à vide, comporte un demi-centimètre environ, constitue le comma syntonique recherché.

dans le domaine des sons. Deux sons, de 8000 et de 8010 vibrations par seconde, sont d'une hauteur si semblable que seule une oreille exercée, et appelée tout spécialement à se prononcer sur le cas, saura distinguer l'un de l'autre. Mais à l'égard de deux sons, de 80 et de 90 vibrations, bien que la différence du nombre des vibrations ne soit non plus que de 10, l'intervalle sera si grand que n'importe qui les trouvera sensiblement différents.

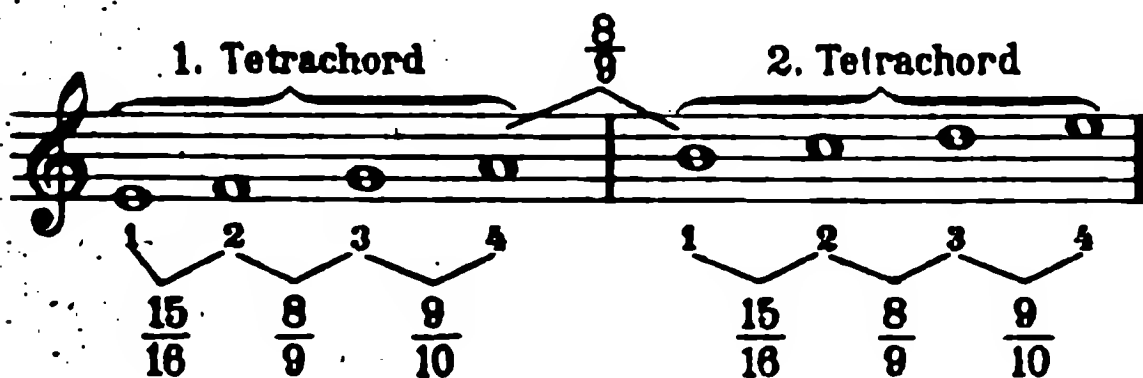


La connaissance de ce merveilleux intervalle nous fournit l'occasion de tenir la promesse, contenue dans la note figurant au pied de la page 5 du 1<sup>er</sup> volume, de traiter la différence effective entre les deux tétracordes dont se compose une gamme majeure. Or toutes les gammes étant construites exactement de la même manière, nous pouvons appliquer sans plus à la gamme de ré majeur les rapports trouvés :

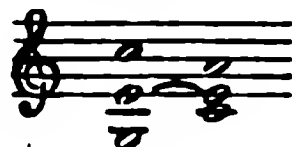


$$(\text{Compte: } \frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{72}{90} = \frac{4}{5})$$

Par ce tableau, nous voyons que les tierces majeures qui suivent les cordes à vide de ré et de la sont, il est vrai, conformes au rapport 4:5, et sont par conséquent égales entr'elles lorsqu'elles sont jouées immédiatement sur la même corde; mais si nous jouons, entre toutes deux, les intervalles de seconde de la tonalité de ré, nous verrons qu'en dépit de leur similitude extérieure, il y a, dans leur ordination, une différence intérieure. Car tandis que la tierce ré-fa est formée d'un grand-ton entier suivi d'un petit, la formation de la tierce la-ut est inverse: d'abord un petit ton entier, puis un grand. Pour avoir une intonation harmoniquement juste de la gamme de ré, le premier doigt devra donc prendre, sur la corde de la, la seconde plus bas que sur la corde de ré, et cela juste de la valeur du comma syntonique; en revanche il faudra prendre entre le premier et le second doigt un grand ton entier, pour assurer l'effet de l'ut à ré comme celui d'une sensible. Et le fait que nous venons d'établir pour ré majeur s'applique non seulement à toutes les gammes majeures, mais encore aux gammes mineures mélodiques, chez lesquelles il y a aussi du 5<sup>me</sup> au 6<sup>me</sup> degré, un petit, et du 6<sup>me</sup> au 7<sup>me</sup>, un grand ton entier. Il n'y a de tétracordes absolument égaux entr'eux que dans la gamme phrygienne, dénommée le mode phrygien :

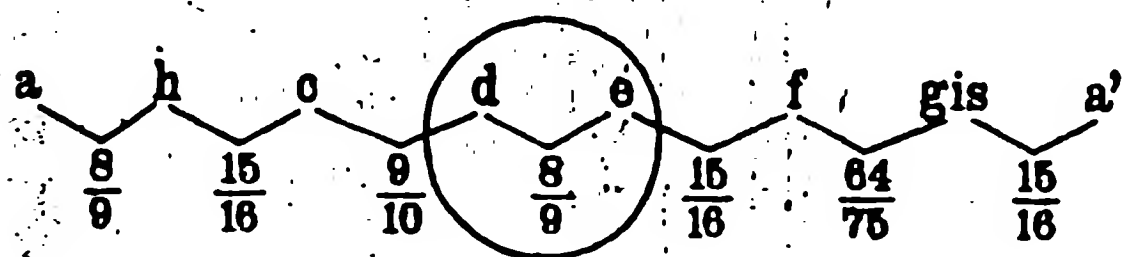
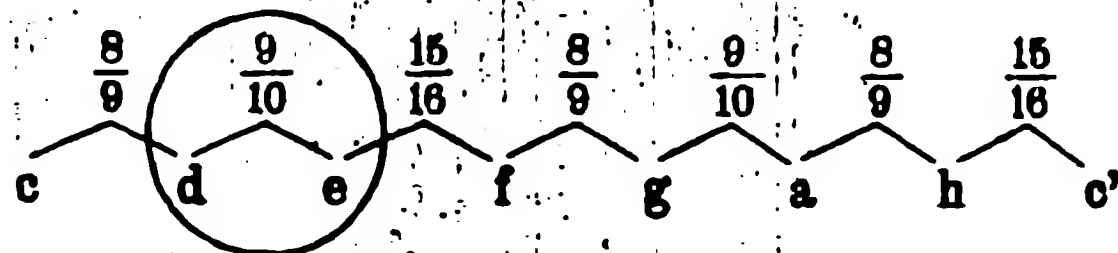


C'est plus spécialement dans le jeu en doubles cordes sans accompagnement, que le comma syntonique joue un rôle important, si important même que nous estimons nécessaire d'en indiquer ici les particularités. Prenons pour objet de nos recherches la suite d'accords



dont la note commune, le mi, semble constituer le lien le plus étroit. Pour les jouer l'un et l'autre de manière parfaitement juste, il s'agira de prendre ces deux mi selon

la corde à vide respective qui entre dans l'accord voulu. C'est à dire que dans le 1<sup>er</sup> accord nous devons accorder l'un selon la corde de sol, et l'autre, dans le 2<sup>d</sup> accord, selon celle de la. Un simple coup d'œil sur les chiffres des rapports nous apprend que nous aurons à mesurer ce mi, sur la corde de ré, en ut majeur, en tant que petit, — et en la mineur, en tant que grand ton entier, si nous voulons que chacun des accords donne juste :



Cette procédure exclut donc pour l'index la possibilité de rester à sa place, et l'oblige, au contraire, après l'accord en ut majeur, à remonter d'un comma syntonique, pour que l'harmonie en la mineur soit juste.

Ce glissement de l'index serait inutile si nous avions accordé le la d'un comma syntonique plus bas, ainsi que le prescrivaient, à vrai dire, les rapports des gammes naturelles :

24	27	30	32	36	40	45	48
c	d	e	f	g	a	b	c'

(Les traits reliant ré = 27 à la = 40 nous font toucher du doigt que la quinte naturelle de ré à la ne correspond pas au rapport 2:3 de la quinte juste, mais qu'elle est d'un comma syntonique trop petite.) Mais la pratique n'admettant pas, surtout dans la musique instrumentale, l'emploi de ces quintes fausses, on est, en fait, contraint de «tempérer». On entend, par ce terme, l'usage d'un procédé qui compense les différences naturelles de grandeur de certain intervalles, et qu'on distingue au mieux dans



Si nous voulions, dans cet accord, jouer juste la quinte mi—si d'après le sol à vide, ces deux sons se révéleraient comme trop bas dès que nous jouerions le mi; et inversement si nous les jouions juste par rapport au mi à vide, nous les trouverions trop hauts par rapport au sol à vide. Pour arriver à une attaque à peu près juste de cet accord, nous partagerons la cause du mal, c'est à dire le comma syntonique; et nous ne jouerons, sur les cordes de ré et de la, ni un grand, ni un petit ton entier, mais un «ton intermédiaire». Nous obtiendrons par là une telle approximation des rapports naturels de la sixte majeure (partant du sol à vide) et de la quarte juste (avec le mi à vide) que seule une oreille très sensible, et spécialement exercée à ce discernement, pourra être choquée d'un accord ainsi exécuté.

Ce compromis, qu'on appelle, dans le vocabulaire musical, le tempérament, constitue non seulement un pis-aller dans les cas semblables à celui précité, mais encore un expédient auquel nous sommes, pour une grande part, redevables de l'intense développement de la musique instrumentale dans les siècles derniers. L'une des formes spéciales du tempérament qui a eu une portée extraordinaire a été celle adoptée pour les instruments à clavier, le piano et l'orgue. Son effet de compensation a été, pour ces instruments, déduit des bases suivantes :

Si, partant d'un son quelconque de l'octave basse, nous montons 12 fois de quinte en quinte, nous arrivons à un son qui est d'un intervalle de 73:74 plus haut que celui auquel nous arriverions en montant 7 fois d'octave en octave. Ce surplus, qu'on appelle le comma de Pythagore, est un peu plus grand que le comma syntonique, comme le montrent les fractions  $\frac{73}{74}$  et  $\frac{64}{65}$ . Partageons en 12 le comma de Pythagore, nous obtiendrons un intervalle touchant de tout près à celui que l'oreille n'arrive plus à discerner, et qui, réparti sur les 12 degrés chromatiques d'une octave, amène dans l'ensemble ce qu'on est convenu d'appeler le tempérament égal, ou plutôt le tempérament à rapports constants. Ce dernier a pour principe essentiel la suppression des différences entre tons chromatiquement diésés ou bémolisés en général, (ré♯ — ut♯, sol♯ — fa♯, etc.), et, en particulier, de celles entre les demi-tons diatoniques et chromatiques (si — ut — si — si♯ — ut♯ — ut, etc.). A l'exception des octaves, il n'y a pas, sur les instruments à clavier les mieux accordés, un seul intervalle tout à fait juste au sens acoustique du mot, mais ils sont tous, selon les exigences du tempérament à rapports constants, déplacés de façon à trouver, avec une exactitude approximative, une place dans le système des douze degrés. Ainsi, sur le piano et sur l'orgue, les tierces majeures sont trop grandes, les tierces mineures trop petites. Inutile d'ajouter que leurs renversements, sixte mineure et sixte majeure, souffrent exactement de la même compensation.

Et maintenant, une question se pose: Lorsqu'un violoniste joue avec piano ou avec orgue, comment doit-il attaquer? Mais ici, «poser la question, c'est la résoudre». Puisqu'il s'agit d'un jeu d'ensemble, et que l'instrument à clavier ne possède pas de souplesse dans le domaine de l'intonation, le violoniste devra se conformer au tempérament à rapports constants aussi souvent que ce sera possible, afin de réaliser une intonation caractérisée, harmonique et mélodique. Ensuite de ce que nous avons dit de la division de la corde et de la grandeur naturelle des intervalles, il ne saurait subsister aucun doute sur ce qu'il faut entendre par intonation «harmonique». Passons donc à l'élucidation de ce qu'est l'intonation «mélodique».

Sous le nom de mélodie, on entend la marche que forme une voix isolée en passant d'un son à un autre en

intervalles faciles à estimer. Le fait qu'une telle marche ne constitue une véritable mélodie que si elle est elle-même basée sur des rapports harmoniques n'infirme en rien notre définition générale. Une mélodie est d'autant plus facile à chanter qu'elle comporte moins d'intervalles difficiles à prendre, en d'autres termes qu'elle se meut davantage sur les degrés de la gamme. La nature d'une gamme est déterminée en premier lieu par la position de ses demi-tons. Dans la gamme majeure, ceux-ci se trouvent entre les 3<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup>, et entre les 7<sup>me</sup> et 8<sup>me</sup> degrés. Dans la gamme mineure harmonique, par exemple, c'est entre les degrés 2 et 3, b et b, et 7 et 8, tandis que dans la gamme phrygienne (mi fa sol la si ut ré mi), c'est entre les degrés 1 et 2, et b et b, etc. (La position des demi-tons est des plus variées dans les autres modes ou formes, et c'est sur eux seuls que repose le principe de la mélodie dans les modes d'église du moyen-âge).

De sorte que, plus un chanteur ou un musicien maniant l'archet, auquel une intonation stricte ne sera imposée que partiellement ou pas du tout, s'efforcera de donner à un mode sa caractéristique propre, plus il mettra de soin dans sa manière de traiter les demi-tons.

A ce point de vue, l'exécution de la gamme mineure harmonique est particulièrement instructive (avec sa seconde augmentée entre les degrés 6 et 7, bordée elle-même de deux demi-tons). Elle l'est surtout pour cette espèce particulière de musiciens qui, en dépit de tous les nivellements du tempérament à rapports constants, gardent une telle finesse d'oreille qu'ils continuent à pouvoir, — sans exagération, cela va de soi — intoner juste, ou dans le caractère du mode. Pour mettre bien en valeur la nature de la seconde augmentée, ceux-ci seront enclins à prendre, sensiblement plus courts que d'ordinaire, d'abord le demi-ton entre les degrés 5 et 6, et plus encore celui entre les degrés 7 et 8. Il en sera de même dans l'exécution de la tierce diminuée, de la sixte augmentée et de la septième diminuée, intervalles à l'égard desquels on est fondé à parler non seulement de notes sensibles ascendantes, mais aussi de notes sensibles descendantes qui tendent vers leur résolution. (*Note du trad.*: Le terme de *note sensible*, appliqué à une note autre que le 7<sup>me</sup> degré de la gamme, est employé par Riemann, dans son Dictionnaire de musique, traduit par M. Georges Humbert.)

Il va de soi que, dans les morceaux lents, une intonation mélodique ne doit être prise comme telle que jusqu'au point où elle n'est pas, de ce fait, mise en contradiction avec les harmonies supérieures ou inférieures, tandis que, dans les rapides passages de gammes, les demi-tons ne se bornent pas à supporter, ils exigent même un fort accroissement de l'écart d'avec les proportions naturelles de la seconde mineure, dans le sens de l'étroitesse. Mais il est superflu d'ajouter qu'il n'en doit résulter ni tiers, ni quarts de ton!

## Etudes de doubles cordes en 1<sup>re</sup> position

Dans sa «Gymnastique du Violoniste», Hub. Léonard dit d'emblée: «Il vaut mieux ne pas travailler que travailler avec de mauvaises cordes!» Si ce conseil mérite déjà, en lui-même, d'être pris en sérieuse considération, un bon instrument ne donnant, du reste, un beau son que s'il est pourvu de bonnes cordes et joué avec un archet portant de bons crins, il y a tout spécialement lieu, pour l'élève, de le prendre à cœur au moment où celui-ci aborde l'étude des doubles-cordes.

L'exécution parfaitement juste des doubles cordes n'est pas toujours facile, même pour un violoniste avancé; combien sera-t-elle plus difficile encore pour un débutant, s'il doit en outre s'escrimer contre de mauvaises cordes! Sans parler de l'agrément de celles qui répondent aisément et sonnent bien, il faut tout au moins en avoir qui, en première position, puissent donner des quintes justes. En avançant vers les positions plus hautes, les exigences à l'égard de la justesse de quintes des cordes monteront d'elles-mêmes, si du moins l'on veut ne pas perdre son temps en efforts stériles.

Nous faisons précéder nos études en doubles-cordes proprement dites de quelques exercices préparatoires (N°10—22), dont l'exécution consciencieuse profitera surtout à la formation de l'oreille et du sens de la sonorité. Comme l'un des deux sons qui doivent être joués ensemble est toujours, pour le début, celui d'une corde à vide, il est clair que, si l'intervalle sonne faux, c'est le doigt appuyé qui en sera cause. Mais, pour corriger cette faute, il ne s'agit pas que l'élève se lance à tâtons, c'est à dire se mette à promener le doigt en question sur la corde jusqu'à ce qu'il ait trouvé la place juste; il doit baser sa correction sur une réflexion préalable, ou sur cette sûreté instinctive de l'oreille qui trouve toujours la voie exacte. Il ne déplacera donc le doigt posé à faux qu'après avoir reconnu avec une précision absolue, par l'oreille, si le son donné est trop haut ou trop bas.

Mais, pour les sons en doubles-cordes, tout n'est pas encore fait quand la prise est juste; il faut encore qu'ils sonnent bien, c'est à dire qu'ils se fondent en une sonorité belle et homogène. On obtient celle-ci en jouant les deux cordes toujours avec la même force d'archet, soit donc en s'efforçant d'établir entre elles d'exacts rapports de dynamique. Sont naturellement exceptés de cette règle les cas où le compositeur a prescrit lui-même la prépondérance

d'une des voix, mais où figure presque toujours la mention «ben marcato il canto», ou toute autre analogue.

En ce qui concerne l'exécution d'accords à trois et quatre voix, les opinions sont partagées. Ch. de Bériot dit, dans sa «Méthode de violon»: «Il est un principe reconnu pour tous les instruments: C'est que les accords doivent être quelque peu arpégés, pour en obtenir la clarté et la force voulues. En effet, il est à remarquer que, sur le piano, par exemple, plusieurs notes frappées ensemble ne produisent pas, à beaucoup près, un effet aussi brillant qu'en mettant entr'elles un petit intervalle, quelque minime qu'il soit. Cette manière de produire les accords, la seule bonne à notre avis, doit être surtout appliquée au violon. Il serait impossible d'attaquer simultanément trois cordes, et à plus forte raison quatre, sans écraser l'accord, ce qui lui ôterait cette rondeur et ce moëlleux qui doivent toujours accompagner la vigueur. Toute l'énergie de l'accord doit porter sur la note la plus élevée et former le temps fort de la mesure, de telle sorte que les notes les plus basses n'en soient, pour ainsi dire, que la préparation.»

Toutefois, et sans même rappeler combien il est insupportable d'entendre, sur le piano, joués tous brisés, des accords «pensés» comme formant un tout inséparable, un fait vient se dresser contre l'assertion de Bériot: c'est que, sur le violon, de brefs accords de trois notes peuvent très bien s'exécuter de façon que, tout au moins dans l'attaque, leurs sons sortent simultanément. Il y faut, à vrai dire, une grande habileté, afin de parer au danger d'écraser l'accord. Mais l'élève qui sait conduire son archet avec souplesse, et consacre à l'étude des doubles cordes la persévérance nécessaire, peut l'acquérir, non seulement pour les accords de trois notes, mais encore pour ceux de quatre, et donner l'illusion que toutes les quatre sonnent bien simultanément.

Quant aux œuvres de Séb. Bach, si nous ne savons rien de certain sur la manière dont ses contemporains jouaient celles à plusieurs voix pour violon seul, l'exécution de ses accords à trois voix par attaque simultanée paraît cependant, au goût contemporain, bien plus conforme à la nature de ses œuvres que faite selon les préceptes de Bériot. En tous cas, les thèmes et passages suivants, tirés de concertos assez récents, perdraient sans conteste une part notable de leur énergie et de leur précision rythmique, si on arpégeait les accords qui s'y trouvent:



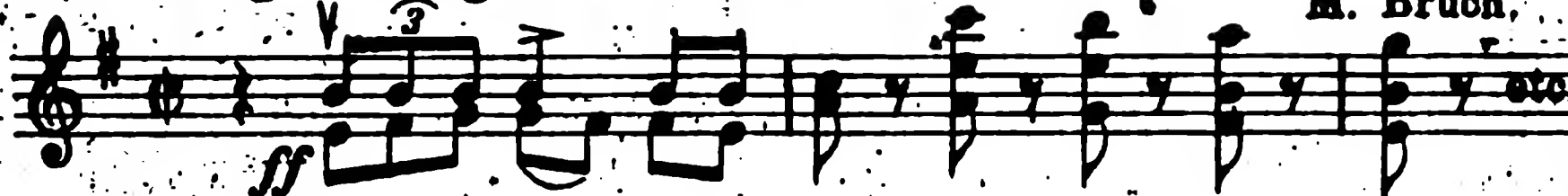
**Allegro non troppo.**

## J. Brahms.



**Allegro energico.**

**M. Bruch.**

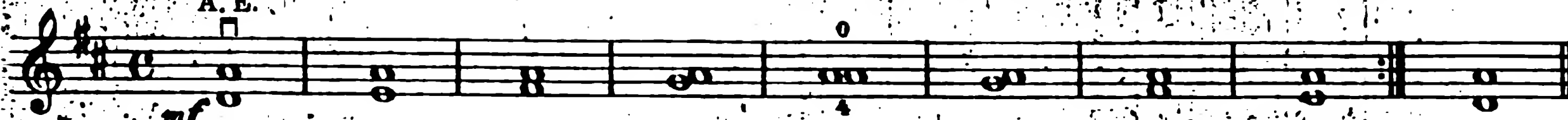


Comme nous l'avons indiqué en passant, l'exécution d'un accord à trois voix par attaque simultanée suppose en premier lieu une conduite souple de l'archet. Mais la mobilité doit être en outre unie à beaucoup de force, car, sans force, il serait impossible de jouer les trois cordes à la fois. La puissance de l'archet doit ici, naturellement,

se concentrer sur la corde intermédiaire, et englober les deux autres dans son action en les jouant de toute la largeur des orina. Pour satisfaire à cette exigence, il faut tenir la baguette beaucoup plus verticalement qu'en temps ordinaire, mais bien veiller, d'autre part, à ce que le coude ne monte pas trop haut.

10. Moderato.

A. E.



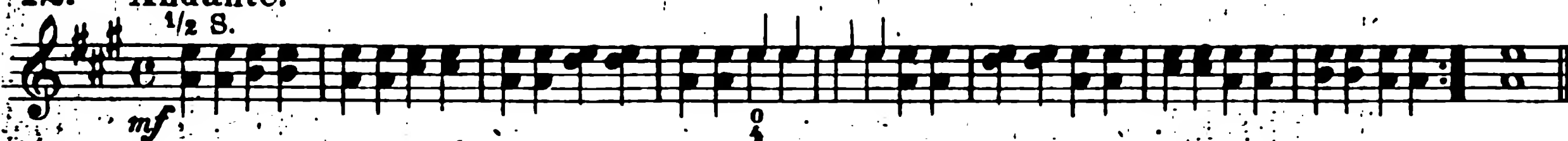
11. Andante.

A. E.



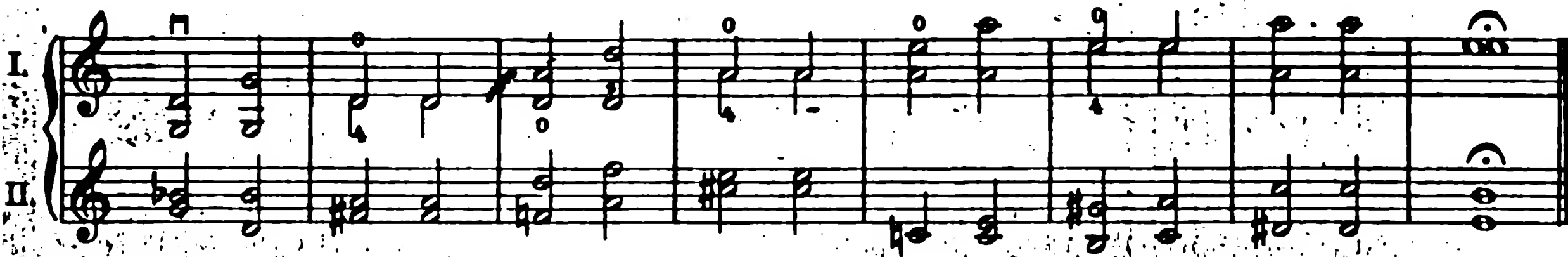
12. Andante.

$\frac{1}{2}$  S.



13. Sostenuto.

Campagnoli.



14. Andante.

A. E.



15. Moderato.



16. Andantino.



17. Moderato.

18. Tempo di Minuetto.


19. Allegretto.

20. Allegro moderato.

21. Tempo di Marcia.

22. Vivace.  
*mart.*

*segue*



*Fine.*

*legato*



*Vivace da Capo sin al Fine.*

23. Moderato.

Campagnoli.





I. *p* *f* *p*

II.

24. Lento.

*mf*

25. Andante.

Allegretto.

*p*

26. Andantino.

Four staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a *mf* dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The fourth staff concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a *p* (piano) dynamic.

27. Allegretto.

Campagnoli.

Two systems of piano and violin staves. The first system is in 3/4 time, with the piano part (I. and II.) starting with a *f* (forte) dynamic. The second system is in 2/4 time, with the piano part (I. and II.) starting with a *p* (piano) dynamic. The violin part (I.) features various articulations and dynamics, including *f* and *mf*.

28. Allegretto.

Campagnoli.

Two systems of piano and violin staves. The first system is in 6/8 time, with the piano part (I. and II.) starting with a *p* (piano) dynamic. The second system is in 3/4 time, with the piano part (I. and II.) starting with a *f* (forte) dynamic. The violin part (I.) features various articulations and dynamics, including *f* and *mf*.

**L'istesso tempo.**

I. *mf*

II.

**L'istesso tempo.**

I.

II.

I.

II.

**29. Andante.** **Campagnoli.** **Allegro.**

I.

II.

I.

II.

30. *Largamente.*

30. *Largamente.*

*f*

*p*

*mf*

*f*

31. *Tempo di Minuetto.*

31. *Tempo di Minuetto.*

*legg. p*

*risoluto*

*cantabile*

*dolce*

*in tempo*

*dimin. e riten.*

*p*

*mf*

*f*

*p*





32.

*Andantino.*



33.

*Allegro.*

Campagnoli.



34.

Flèbile. (Klagend)

Campagnoli.

I. 

II. 

I. 

II. 

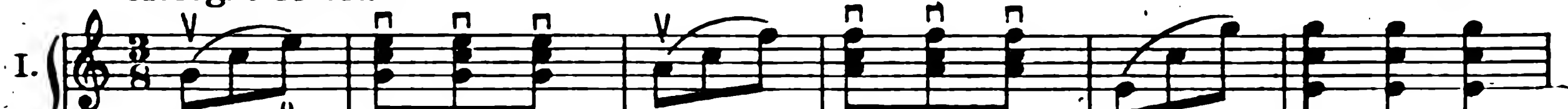
I. 


II. 

35.

Allegro risoluto.


Campagnoli.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 


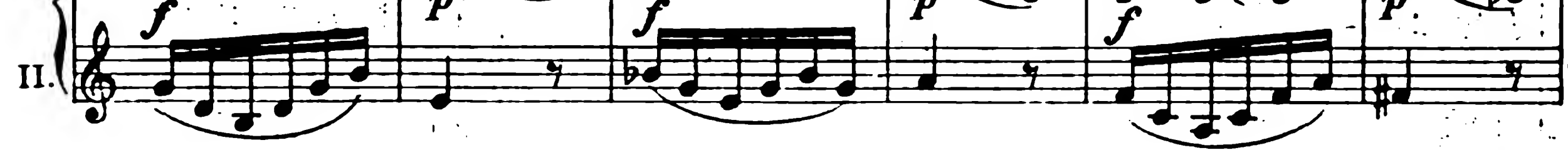
II. 

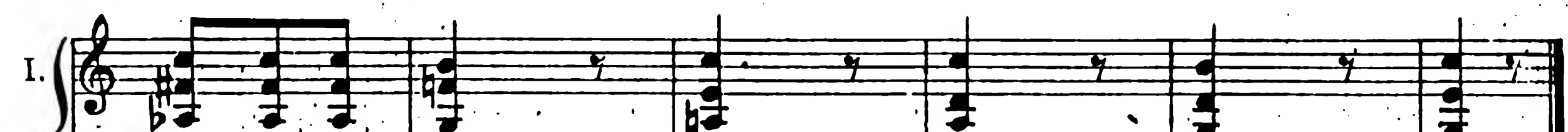

I.   
II. 

I.   
II. 

I.   
II. 

I.   
II. 

I.   
II. 

I.   
II. 

36.

Tempo di Marcia.

Campagnoli.

I. *f marcato*

II. *p*

I.

II.

I.

II. *p*

I. *p*

II. *v*

I.

II.

*Fine.*

Trio I.

I.

II.



I. *fp*

II.

I. *fp*

II.

I. *fp*

II.

I. *fp*

II.

M. D. C.

Trio II.

I.

II. *p*

I.

II.

M. D. C.

37.

Allegro brillante.

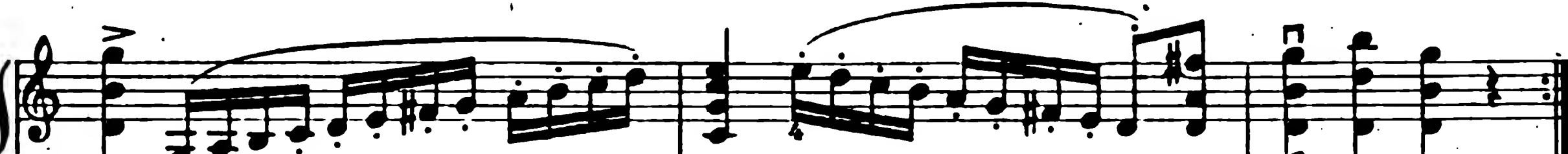
Campagnoli.


I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

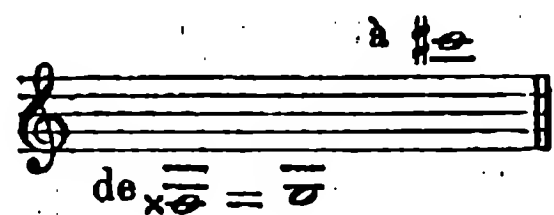
I. 

II. 

## De la deuxième position

En dehors des résultats auxquels nous sommes arrivés dans le chapitre traitant «De la division de la corde», nous n'avons eu affaire jusqu'ici qu'à des sons produits par l'appui d'un ou de plusieurs doigts dans le domaine de la 1<sup>re</sup> position.

La 1<sup>re</sup> position comprend donc, en sus des cordes à vide et des extensions du petit doigt, tous les sons diatoniques et chromatiques susceptibles d'être produits par la main gauche en «posture» dite «de seconde», c'est à dire l'échelle des sons allant



Par «posture de seconde», on entend celle où la main gauche se met d'elle-même lorsque, dans une tonalité, le

majeur, sur les 3 cordes basses, des secondes augmentées. Ensuite de quoi il est permis de parler de 3 postures de la main gauche en 1<sup>re</sup> position: la basse, la normale et la haute, et de citer comme les plus faciles à jouer les tonalités qui nécessitent, outre l'emploi des cordes à vide, celui des «prises» les plus semblables.

(C'est surtout cette dernière considération, relative à la technique du violon, qui nous a déterminés à commencer nos leçons élémentaires du 1<sup>er</sup> volume non par la gamme en ut majeur, avec ses prises difficiles, mais par celle de ré majeur, la plus facile à jouer). Et si nous tenons ici compte, en outre, des lois de l'enharmoine\*), il en ressortira de soi-même, que la position dite «demi-position» est en fait identique à la «posture basse de seconde», de même que la «posture haute de seconde» l'est avec la «posture basse de tierce» de la 2<sup>me</sup> position. (Voir l'exemple.)

Par le doigté des gammes ci-dessus, de sol bémol et d'ut bémol, on saisit d'emblée la nature de la 2<sup>me</sup> position:

**Demi-position**

**2<sup>e</sup> position**

premier doigt vient appuyer sur le point qui par rapport à la corde à vide, donne avec celle-ci un intervalle de seconde. Ainsi, en sol et en ré majeurs, ce seront, sur les 4 cordes, des secondes majeures; en mi bémol, la bémol, ré bémol, et sol bémol, des secondes mineures; en ut dièse

\*) Par enharmonie, on entend l'assimilation effective de deux sons qui, en théorie, ne sont pas absolument identiques, assimilation que réalise, par exemple, dans les instruments à clavier, le tempérament à rapports constants, ainsi: ré bémol = ut dièse, sol bémol = fa dièse, ut bémol = si, etc.

celle-ci comprend tous les sons diatoniques et chromatiques susceptibles d'être produits par la main gauche en posture dite «de tierce». Et si, par rapport à la corde à vide, cette tierce est diminuée, (ainsi, sur le mi, de mi à sol bémol) c'est la posture basse; si la tierce est mineure, c'est la posture normale, et si, enfin, la tierce est majeure, c'est la posture haute de la 2<sup>me</sup> position.

De même que, en première position, nous avons écrit nos premiers exercices dans les tonalités qui se sont révélées comme les plus faciles à y jouer, c'est à dire celles dont les gammes comprenaient deux tétracordes identiques sur deux cordes voisines, de même, en 2<sup>me</sup> position, nous commencerons également par les gammes dont les tétracordes demandent le doigté le plus commode. Ce seront d'abord, sur le la et sur le mi, celles d'ut majeur et ut

mineur, et celles d'ut dièse majeur et ut dièse mineur dans le registre du haut soprano; — sur le ré et le la, celles de fa majeur et fa mineur, et celles de fa dièse majeur et fa dièse mineur dans le registre du mezzo; enfin, sur les deux cordes basses, celles de si bémol majeur et si bémol mineur, et celles de si majeur et de si mineur dans le registre du contralto. Une raison pour laquelle ces gammes se prêtent spécialement aux débuts dans la 2<sup>me</sup> position, c'est que, pour arriver à celle-ci au sortir de la 1<sup>re</sup> position, la main gauche n'a à opérer qu'un minime déplacement, celui par lequel le premier doigt vient donner le son fondamental de chaque gamme. Quant au rôle du pouce dans les changements de position, nous n'en parlerons en détail qu'une fois l'élève au courant de la 3<sup>me</sup> position.





# 38. Exercices en 2<sup>me</sup> et en 3<sup>me</sup> positions.

a) Lento.

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

Pointe Talon

39. Lento.

b)

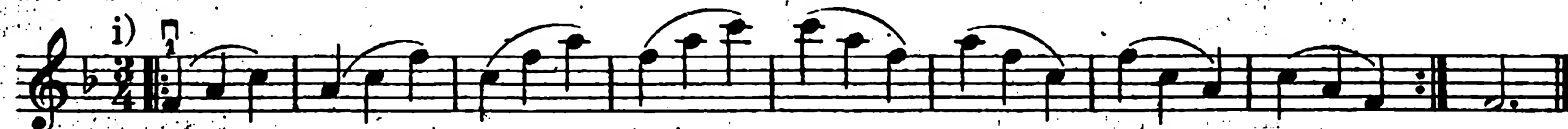
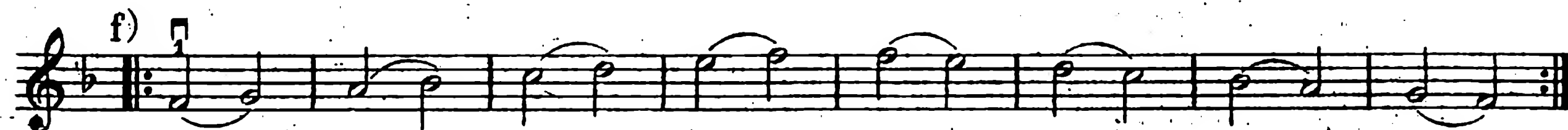
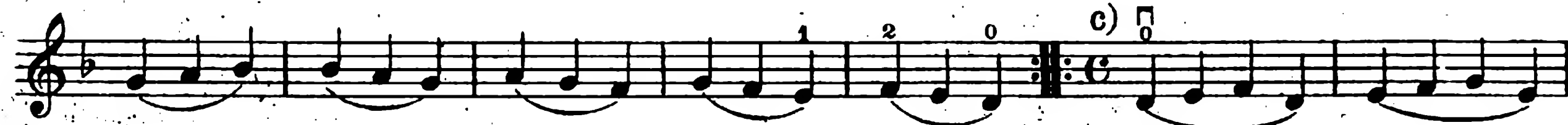
c)

d)

e)

f)

## 40. a) Andante.



## 41. a) Andante.



## 42. a) Moderato.

A.E.

b)

c)

d)

e)

f)

g)

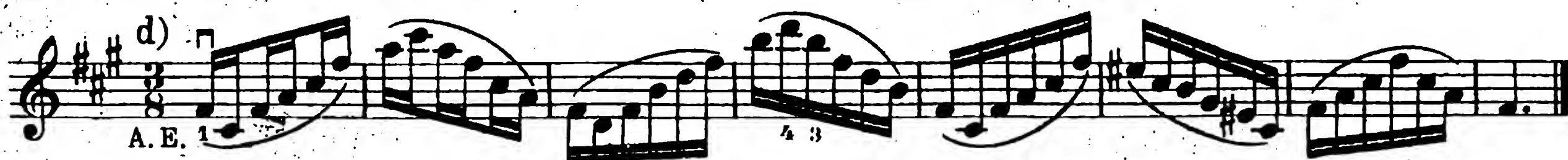
h)

i)

43.



44.



45.





b)

c)

46.

a)

b)

d)

e)

47.

a)

b)

c)

d)

48.

a)

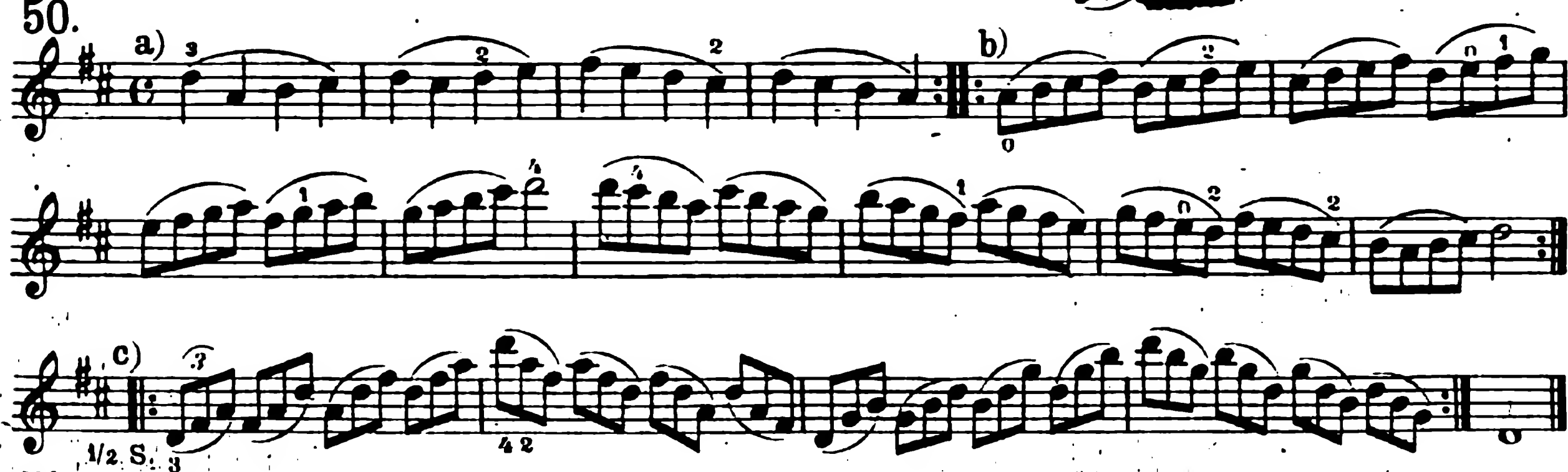
b)

c)

49.



50.



51.



52.







55. *Largamente.*

a) *mf*

b)

c)

d)

e)

f)

## 56.

a)

b)

c)

## Cinq morceaux de Ch. de Bériot.

57. *Moderato cantabile.*

I. *p dolce*

II.

I.

II.

I.

II. *mf*



This image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble staff (labeled I) and a bass staff (labeled II). The music is written in G major, indicated by a single sharp (F#) on the treble clef, and in 3/4 time. The notation features a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *dolce*, *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The piece concludes with a final cadence in the last system, marked by a double bar line and a repeat sign.

## 58. Allegro moderato.

*mar.*  
*f* *segue*

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

59.

45

Cantabile grazioso.

I.

II.

*p pizz.*

I.

II.

I.

II.

arco

I.

II.

I.

II.

I.

II.

*pizz.*

## 60. Allegretto.

I. *p*

II.

I.

II.

I.

II. *dolce*

I.

II. *dolce*

I.

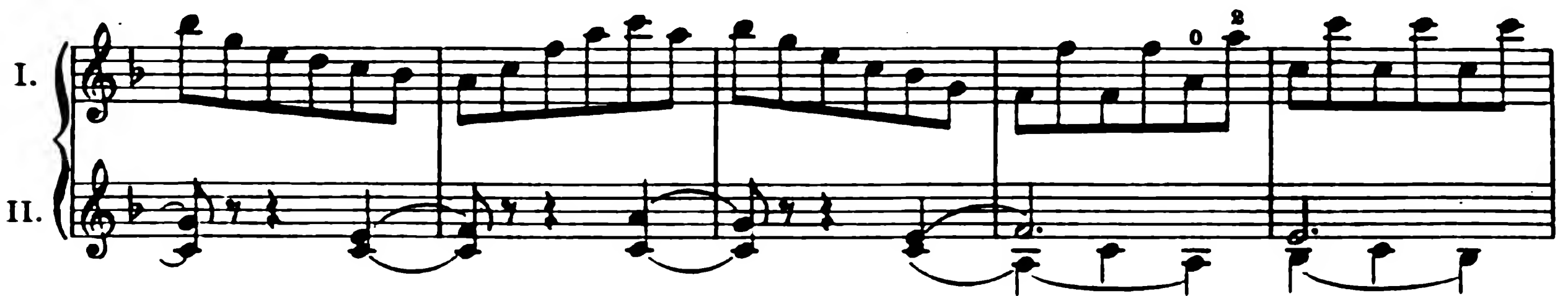
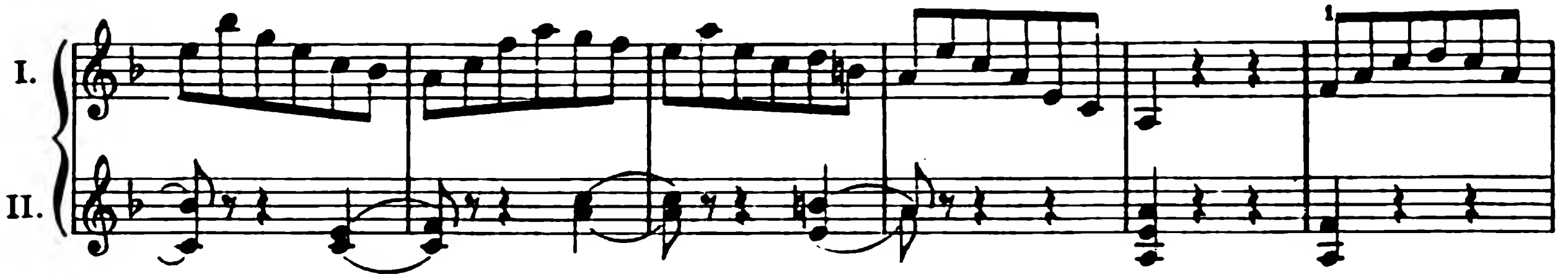
II. *p*

61. Allegretto.  
*Largamente.*

I.

II. *f*





## 62. Moderato assai.

1/2 S. *mf*

## 63. Tempo giusto.

calando *f in tempo*


64. Presto.  
*ben legato*


*p*

65.

Allegro.

Spohr.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 





## 66. Allegretto.

Spohr.

I.  $p$  A.E.  $\frac{1}{2}$  S.  $\frac{1}{2}$  I. A.E.

II.

I.  $\frac{1}{2}$  S.  $\frac{1}{2}$  I.

II.

I.

II.

I.

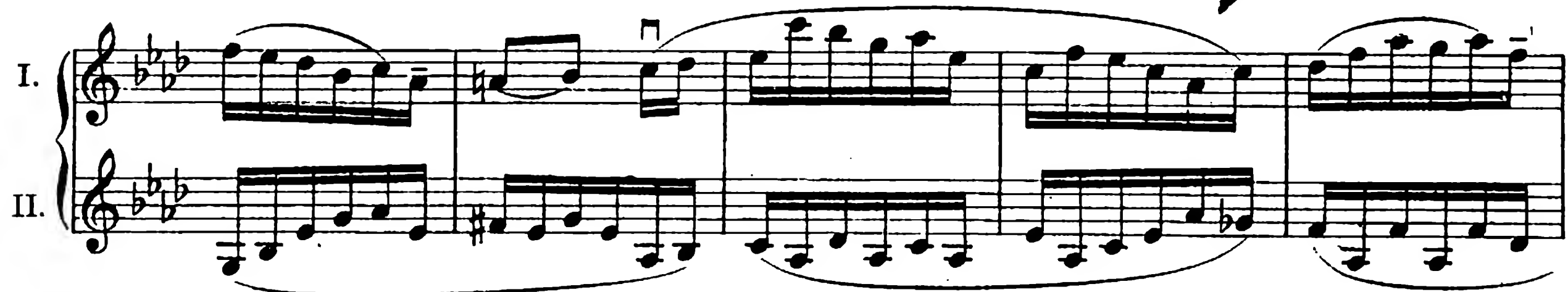
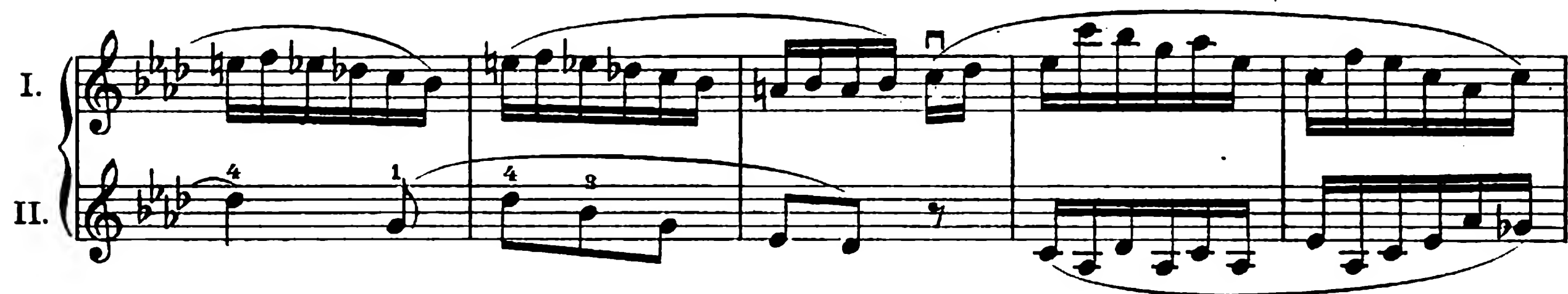
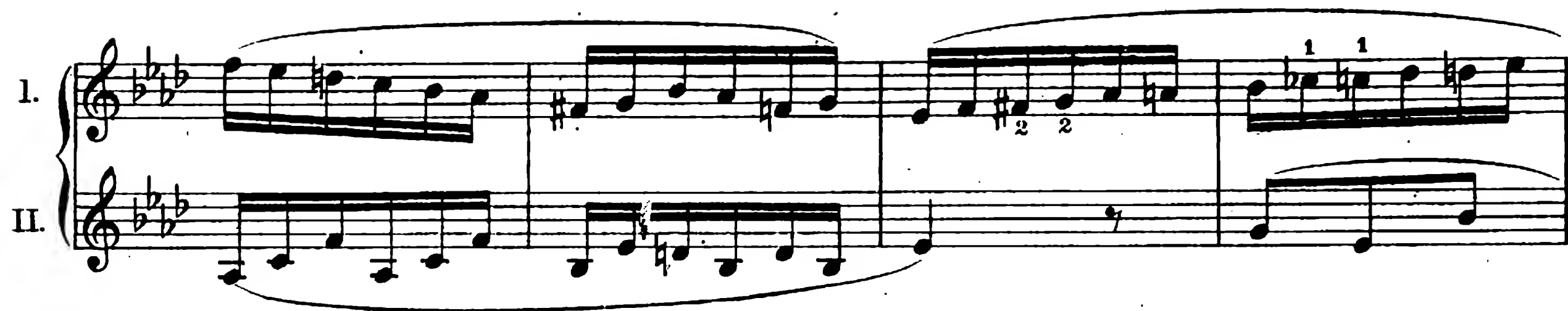
II.

I.

II.

I.

II.



## 67. Scherzo.

Campagnoli.

I. *f* <sup>3</sup>

II.

I.

II.

I. *sf* <sup>2</sup> *Fine.* *ff* *Trio.*

II.

I.

II.

I. *Scherzo D.C.*

II.

## 68. Tempo di Marcia funèbre.

J. Joachim.

I. *pp* <sup>4</sup> <sup>0</sup>

II. *pp* <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>0</sup>



Musical notation for a piano piece, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is D major (two sharps). The piece is marked with a double bar line at the beginning of each system. The notation is complex, with many triplets, sixteenth notes, and slurs. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The piece concludes with a double bar line and a key signature change to D minor (two sharps).

Dynamics and markings include: *p*, *cresc.*, *sf*, *ff*, *risoluto*, *dimin.*, *diminuendo e poco stentando*.

## Maggiore.

I. *dolce*

II.

The first system of musical notation for 'Maggiore.' consists of two staves, I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music features flowing sixteenth-note passages with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. A 'V' (trill) is marked at the end of staff I. The tempo/mood is indicated as 'dolce'.

I.

II.

The second system continues the musical notation. It features similar sixteenth-note patterns with fingerings. A 'V' is marked at the end of staff I.

I.

II.

*cresc.*

The third system continues the musical notation. A 'V' is marked at the beginning of staff I. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed between the staves. Fingerings are indicated throughout.

I.

II.

*p*

The fourth system continues the musical notation. A 'p' (piano) dynamic marking is placed between the staves. A 'V' is marked at the end of staff II.

I.

II.

The fifth system continues the musical notation with flowing sixteenth-note passages and fingerings.

I.

II.

*p*


*pp*


The sixth system continues the musical notation. It includes 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) dynamic markings. A 'V' is marked at the end of staff I. The system concludes with a double bar line.


## Minore.


I. 

II. 

I. 

II. 

I. 


II. 


I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

## De la troisième position.

Lorsque le premier doigt prend sur une corde une quarte, soit juste, soit diminuée, ou augmentée, que les autres doigts suivent sur la touche, depuis ce point de départ, leur marche normale, la main gauche se trouve en posture „dite de quarte,” ou en 3<sup>me</sup> position. Les différentes prises, l'extension inférieure du premier doigt et l'extension supérieure du quatrième, y sont d'exécution relativement facile vu que, la paume de la main s'appuyant doucement au corps du violon, la tenue de la main est autrement mieux assurée que dans les demi, 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup> positions, où la paume reste en somme flottante.

Nous verrons plus tard dans quelles circonstances il peut convenir de renoncer à cette posture bien assise au profit d'autres avantages techniques. Pour le moment, l'élève devra en tout cas veiller à ce que, pendant un maintien prolongé de la main en 3<sup>me</sup> position, le pouce ne se rapproche pas trop du corps du violon; sa pose sera juste, si, en 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> positions, elle reste conforme aux règles valables pour la 1<sup>re</sup>. En outre, plus l'élève aura les bras courts, ou plus sera limitée l'aptitude de sa main gauche à l'extension, plus il devra se préoccuper d'avoir, en passant à des positions plus hautes, une bonne tenue du coude. Il devra dans tous les cas le tenir au dessous du corps du violon, assez loin pour que les doigts, en jouant même le sol, restent aptes à retomber selon le principe, c'est à dire verticalement.

### 69 a) Largamente.

Exercise 69 consists of five staves (a-e) in C major, 4/4 time. Each staff shows a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 for natural. Staff a) starts on G4, b) on F4, c) on E4, d) on D4, and e) on C4. The exercises involve various intervals and positions, including triplets and slurs.



f)

g)

h)

i)

k)

70

a)  
Largamente.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

[illegible]

## 72. Moderato.

I. *f* *segue mart.*

II.

I.

II.

I. *segue mart.*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

## 73. Andante grazioso.

I. *dolce* *pp* *T.*

II. *pp*

I. *p.* *T.*

II. *p.*

I. *p.*

II. *p.*

I. *p.*

II. *p.*

I. *p.*

II. *p.*

I. *calando*

II. *p.*





## 75. Allegretto.

I. *mf*

II. *f*

I.

II. *p*

I.

II.

I.

II.

I.

II. *f*

I.

II. *p*

I.

II.

76. Allegretto vivo.

M. 4  
*legg. p*

*f*

## 77. Allegro con brio.

Exercise 77, titled "Allegro con brio," is a piece for piano in 2/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro con brio." The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (>) and a piano marking (p) at the beginning of the first staff. The piece concludes with a double bar line.

## 78. Comodo.

Exercise 78, titled "Comodo," is a piece for piano in 3/4 time. It consists of two staves of music. The key signature has one sharp (F-sharp). The tempo is marked "Comodo." The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (>) and a piano marking (p) at the beginning of the first staff. The piece concludes with a double bar line.



Eight staves of musical notation in G major. The notation includes various melodic lines with slurs, ties, and fingerings (1, 2, 0). The key signature has one sharp (F#).

# 79. Moderato assai.

M. (*legg.*)

Five staves of musical notation in B-flat major. The notation includes a piano (*p*) dynamic marking and a *segue* instruction. The key signature has two flats (Bb, Eb).

## 80. Moderato ma fiero.

Jos. Joachim.

Musical score for "Moderato ma fiero" by Jos. Joachim. The score consists of 12 staves of music, primarily in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is "Moderato ma fiero". The score includes various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *dimin.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *sempre cresc.* (always crescendo). Trills are marked with "tr" and often numbered (1, 2, 3, 4). The word "segue" appears between the first and second staves. The score is marked with a 12/8 time signature at the beginning. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

12282



## 81. Moderato.



## 82. Tempo di Minuetto.



## 83. Allegro moderato.

*f*

## 84. Andante pastorale.

J. Joachim.

*dolce*

*p*

*crescendo*

*p*



Musical score for piano, first and second movements, page 71. The score is written for two staves, I. and II., in G major (one sharp). The first movement is marked *p* (piano) and *dolce* (sweet). The second movement is marked *crescendo* and *dimin.* (diminuendo). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

First Movement:
 

- Staff I: *p*, *dolce*, 4<sup>ta</sup> Corda.
- Staff II: *p*, *dolce*, 4<sup>ta</sup> Corda.

Second Movement:
 

- Staff I: *crescendo*, *dimin.*
- Staff II: *crescendo*, *dimin.*

Third Movement:
 

- Staff I: *dolce*
- Staff II: *dolce*

Fourth Movement:
 

- Staff I: *rall.*, *dimin.*, *pp*
- Staff II: *rall.*, *dimin.*, *pp*

### 85. Allegretto.

Spohr.

[illegible]



## Du changement de position, et du rôle du pouce

L'élève qui, par l'étude des exercices et des morceaux contenus jusqu'ici dans le présent volume, sera parvenu à la sûreté désirable dans les 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> positions, se trouve désormais en face de ce problème: combiner entre elles ces deux positions, et combiner l'une ou l'autre avec la 1<sup>re</sup>. L'application soignée de ce procédé, qui, sous le nom de «changement de position», forme l'un des chapitres essentiels de la technique du violon, ne saurait être trop «mise au cœur» de l'élève. Car une exécution aisée des traits, et un jeu chantant sans mièvrerie, dépendent non seulement du fonctionnement précis des doigts pendant que la main demeure dans la même position, mais surtout de l'habileté avec laquelle on passe d'une position dans une autre.

Le changement de position peut être motivé par des raisons soit techniques, soit esthétiques. Par des raisons techniques, lorsque c'est pour donner des sons dépassant les limites de la position où l'on se trouve, ou pour rendre plus facile, pour la main gauche ou pour le bras droit, l'exécution d'un passage. — Par des raisons esthétiques, lorsqu'un passage ou une mélodie, bien qu'exécutable dans la position où l'on se trouve par l'emploi de plusieurs cordes, peut gagner en unité de timbre par le changement de position, ou lorsque la nature de la cantilène pousse au changement de position de par une nécessité intérieure, qui accroît l'expression. Selon ces raisons, nous devons ainsi considérer le changement de position tantôt comme «un mal nécessaire et inévitable», tantôt comme un moyen raffiné de rivaliser avec la voix. C'est un mal nécessaire pour autant que l'étendue du violon est d'une part, limitée par le sol à vide pour le son le plus bas, et, d'autre part, qu'elle n'arrive que par le doigté à son plein développement. Si, par contre, le violon portait, non pas quatre, mais six ou sept cordes à intervalles de quintes, on pourrait y jouer des passages de gammes et d'accords de 3 ou 4 octaves avec à peu près la même facilité qu'au piano; car, de par la suppression du changement de position, qui reste inévitable sur un violon à 4 cordes, nous n'aurions alors à nous préoccuper que de passer d'une corde à une autre. Cette réflexion faite, une vérité saute aux yeux; à savoir combien il importe que les changements de positions s'opèrent de façon propre et imperceptible, dans les traits en général, et dans le jeu legato en particulier.

Pour son exécution, les procédés en usage au piano en jouant les gammes et les accords brisés seront d'excellents modèles. En effet, lorsqu'un passage, écrit pour

cet instrument dépasse l'extension de la main dans sa pose naturelle, et que le déplacement de la main, d'une position à une autre, ne doit pas être effectué par un saut, c'est au pouce qu'est dévolu le soin d'accomplir certaines fonctions, très pareilles à celles qu'il a au violon dans les changements de position. Ainsi, lorsque la main droite doit jouer sur le piano, en legato et sans bavure, la gamme d'ut majeur, le pouce doit, pendant que la main est encore tout à fait tranquille, passer assez habilement par dessous pour se trouver déjà sur la touche de fa au moment où le 3<sup>me</sup> doigt frappe le mi. Pendant que le pouce joue le fa, la main tourne sur lui à droite, comme sur un axe, de telle sorte qu'en jouant le sol, elle revient, dans cette position nouvelle, à sa tenue tranquille.

Transportons maintenant au violon les observations faites au piano, et prenons comme point de départ le changement de position le plus fréquent, celui de la 1<sup>re</sup> à la 3<sup>me</sup> position; les premiers essais nous montreront que le glissement de la 1<sup>re</sup> à la 3<sup>me</sup> se fait beaucoup plus facilement que le retour de la 3<sup>me</sup> à la 1<sup>re</sup>. Cela provient de ce que la main, même en gardant pendant le glissement la pose prescrite pour la 1<sup>re</sup>, trouve, en arrivant en 3<sup>me</sup>, un point d'appui sur le corps du violon. Mais lorsque elle glisse en sens inverse, comme elle n'a plus d'appui, elle manque de la mesure matérielle du trajet à parcourir, et, de plus, le débutant risque tirer le violon de dessous le menton. Pour parer à ce danger, c'est au pouce à intervenir. Pendant que la main est encore tranquille, et au moment où un doigt se prépare à jouer la dernière note en 3<sup>me</sup> position (dans nos exemples, cette note est toujours marquée d'un \*), le pouce doit prendre la position étendue que montre la 4<sup>me</sup> photo du tableau placé entre les pages 16 et 17 du 1<sup>er</sup> volume. Et, pendant que la phalange terminale du pouce, doucement appuyée au manche du violon, sert ici d'axe à la main, le doigt appelé à jouer glisse vite en 1<sup>re</sup> position; et la main vient reprendre alors sa tenue normale.

Pour exécuter de manière irréprochable les changements de position, l'élève devra encore prendre à cœur les conseils que voici:

1. Tant dans l'extension préparatoire du pouce que dans le glissement proprement dit, la main doit toujours s'efforcer de garder la tenue de la 1<sup>re</sup> position. Et pour que le dos de la main continue à former en ligne droite le prolongement de l'avant-bras, le poignet doit n'être ployé ni en dedans ni en dehors.



2. Soit que la main demeure dans une position, soit qu'elle glisse, les doigts garderont dans tous les cas leur position de petits marteaux. Pendant les changements de position, ils ne doivent toutefois pas être appuyés plus que cela n'est strictement indispensable pour produire un

l'élève ne devra pas se laisser décourager par les miaulements et les traînages d'un son dans un autre, qui sont inévitables; à mesure que l'habileté se développera, il s'efforcera naturellement de remédier à ces défauts, aussi vite et aussi complètement que possible.



son franc; les appuyer trop fort rendrait le glissement difficile.

3. Aussi bien en préparant le changement de position qu'en l'opérant, le pouce devra éviter absolument toute pression convulsive sur le manche du violon. Plus le jeu sera gracieux, mieux cela vaudra!

4. Dans les premiers essais de changements de position,

5. Il se mettra d'emblée bien dans la tête que le changement de position est un procédé qui incombe à la *main gauche*, et que l'archet n'a pas à s'en mêler par de fausses accentuations. Plus les deux bras seront indépendants l'un de l'autre pour faire chacun ce qu'il doit faire, mieux ils rempliront les conditions nécessaires pour jouer sans affectation.



# Exercices de changements de la 1<sup>re</sup> à la 3<sup>me</sup> position.

a) Le dernier doigt appuyé avant le changement de position glisse dans la nouvelle position.

86.

Exercise 86 consists of seven staves of music. Each staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) indicated below. The exercise demonstrates various positions and fingerings for the first three fingers, with the last finger of one position often sliding into the next.

b) Changements provoqués par la répétition d'une note ou par des séquences.

87.

Exercise 87 consists of five staves of music. Each staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) indicated below. The exercise demonstrates various positions and fingerings for the first three fingers, with the last finger of one position often sliding into the next.

c) Changements provoqués par le passage d'un doigt,  
par dessus ou par dessous, dans des suites de secondes.

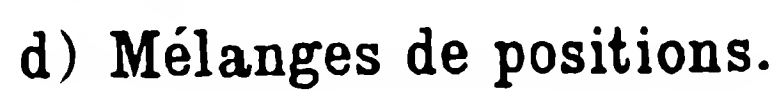
88.

Exercise 88 consists of ten staves of music. The first staff is in C major (one sharp). The second staff is in D major (two sharps). The third staff is in E major (three sharps). The fourth staff is in F major (one flat). The fifth staff is in G major (two sharps). The sixth staff is in A major (three sharps). The seventh staff is in B major (four sharps). The eighth staff is in C major (no sharps or flats). The ninth staff is in D major (two sharps). The tenth staff is in E major (three sharps). The exercise includes various fingerings and slurs, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 0, and 8 indicated.

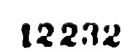
89.

Exercise 89 consists of three staves of music. The first staff is in C major (no sharps or flats). The second staff is in D major (two sharps). The third staff is in E major (three sharps). The exercise includes various fingerings and slurs, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 0, and 8 indicated.

90.



91.





Exemples,  
tirés d'oeuvres de différents maîtres.

92a Allegro.

Viotti, 23. Conc.

92b Allegro.

Viotti, ibid.

92c Allegro.

Mozart. Concerto en ré maj.

92d Allegro aperto.

Mozart. Concerto en la maj.

92e Allegro molto.

Beethoven, Op. 12, N° 3.

Exercices de changements  
entre les 1<sup>re</sup>, 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> positions.

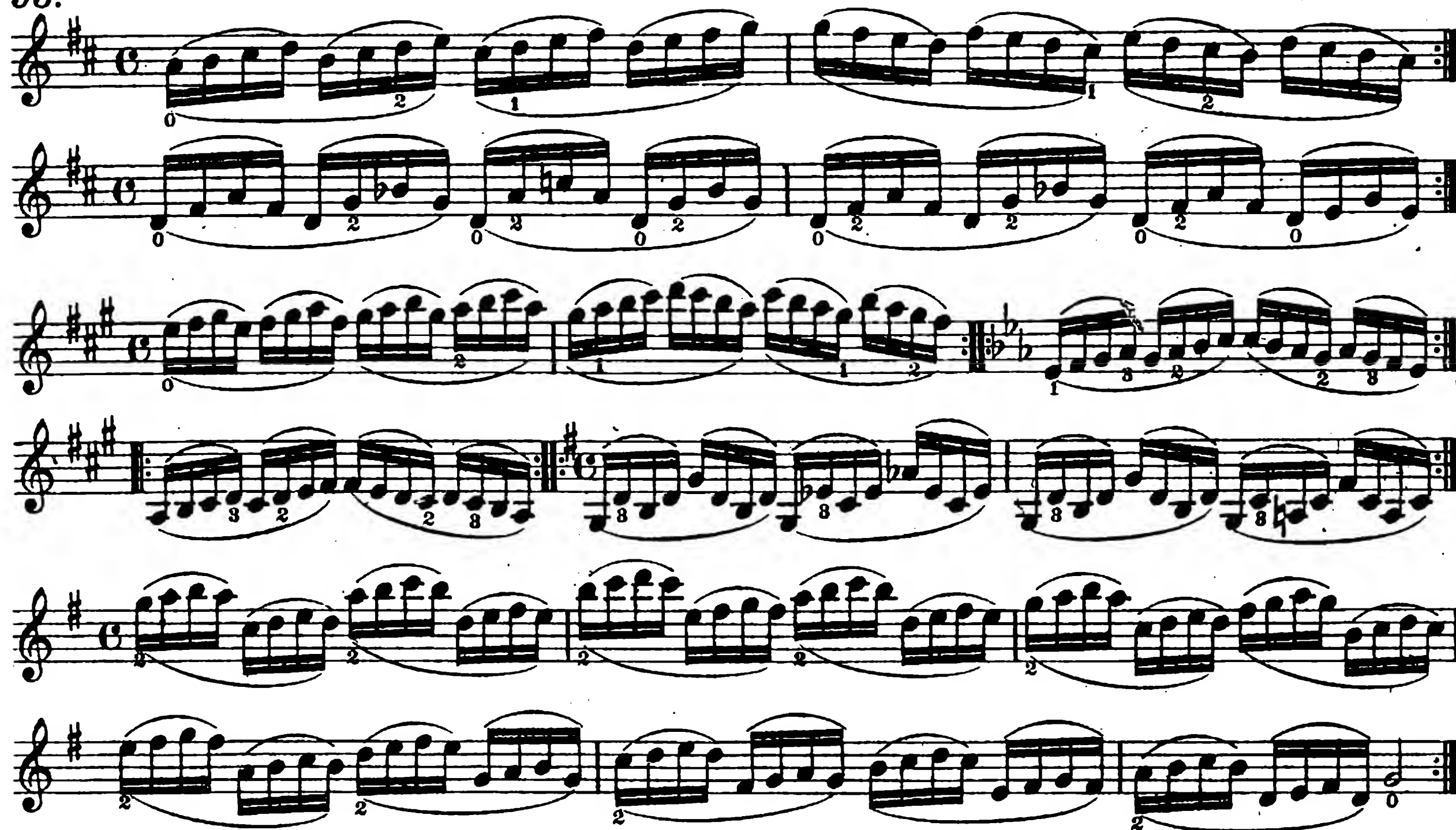
93.

Exercise 93 consists of seven staves of music, each containing four measures. The exercises are chromatic scales in various keys and positions, with fingerings (0, 1, 2) indicated below the notes. The keys and positions are: 1. C major, 1st position; 2. D major, 2nd position; 3. E major, 3rd position; 4. F major, 1st position; 5. G major, 2nd position; 6. A major, 3rd position; 7. B major, 1st position.

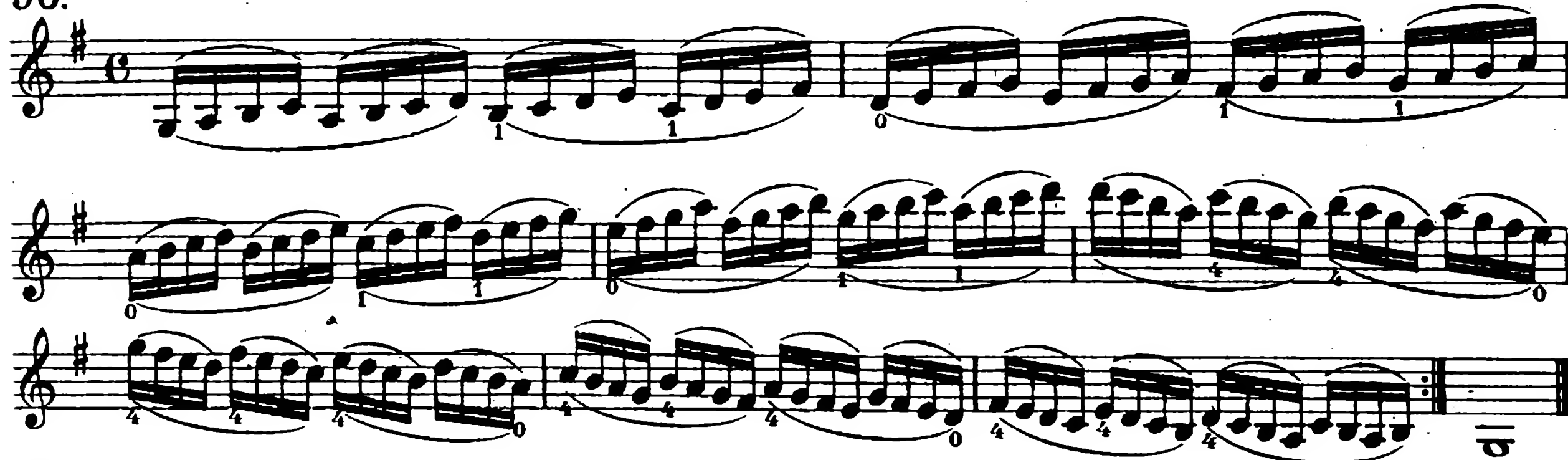
94.

Exercise 94 consists of six staves of music, each containing four measures. The exercises are chromatic scales in various keys and positions, with fingerings (0, 1, 2) indicated below the notes. The keys and positions are: 1. C major, 1st position; 2. D major, 2nd position; 3. E major, 3rd position; 4. F major, 1st position; 5. G major, 2nd position; 6. A major, 3rd position.

95.



96.



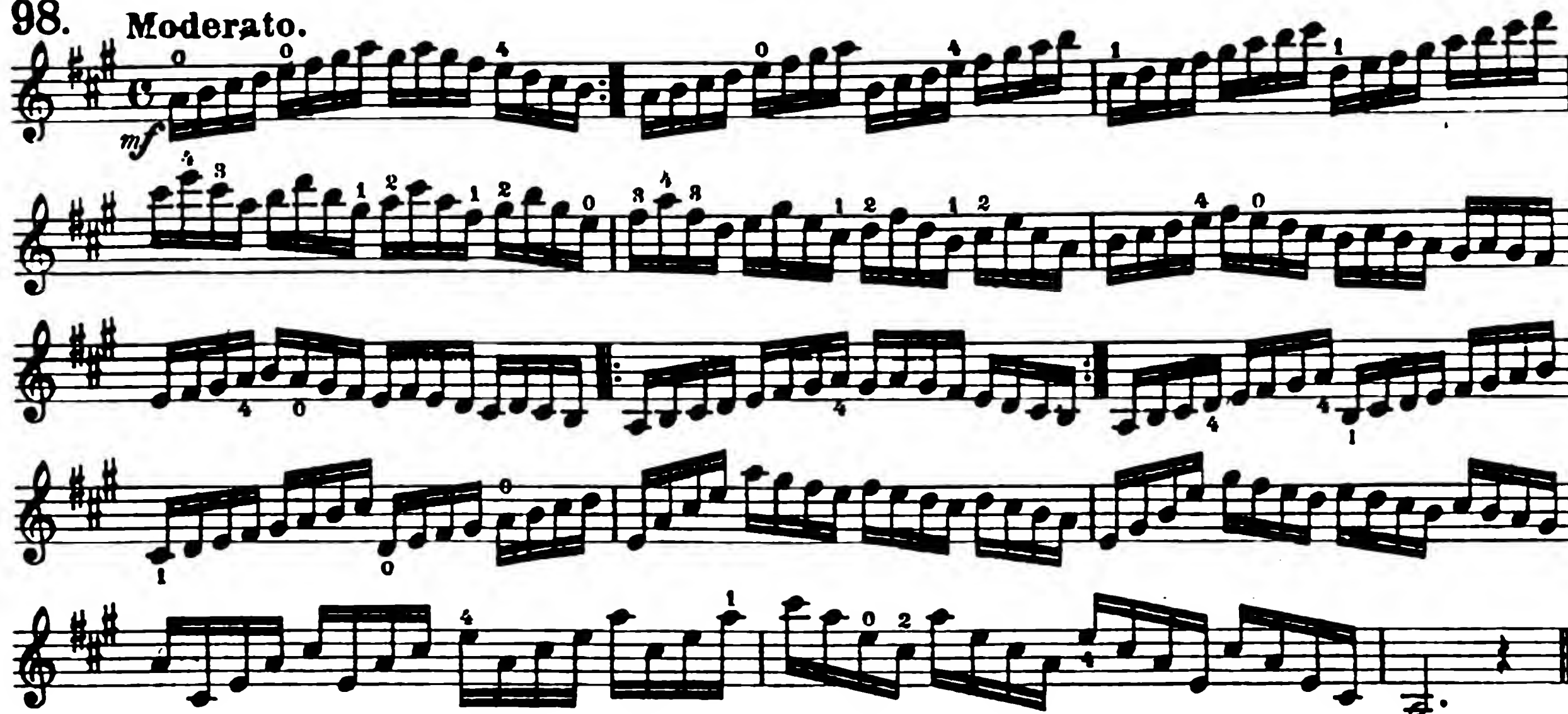
97.



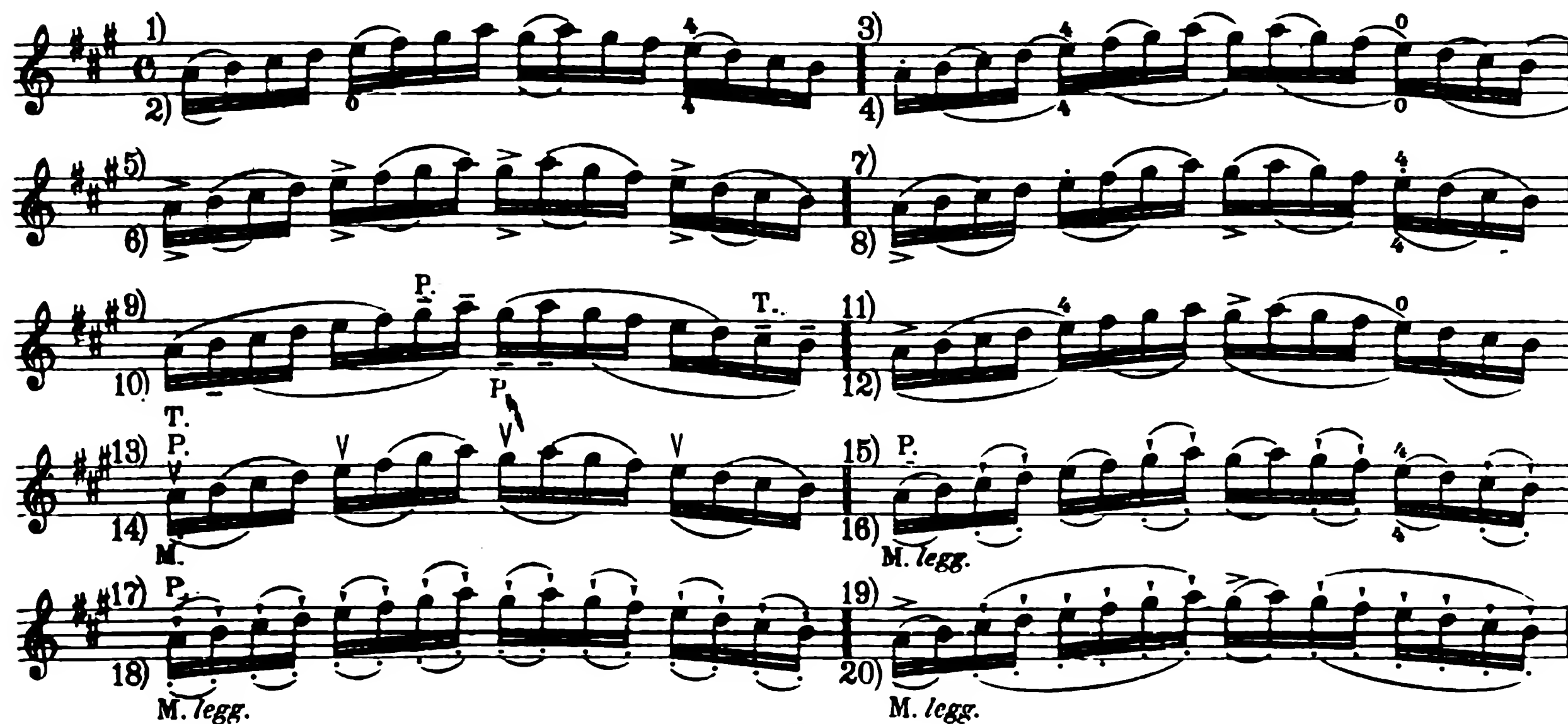


## Etude.

98. Moderato.



Coups d'archet différents pour l'étude ci-dessus.





## 99. Comodo.

A musical score for a piece titled "99. Comodo." The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a steady, flowing eighth-note pattern. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a *calando* (diminuendo) marking and a final double bar line. The overall style is that of a classical guitar or piano exercise.

## 100. Allegretto grazioso.

Mazas.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major (one sharp). The time signature is 6/8. The piece begins with a *legg.* (leggiero) marking. The notation includes various ornaments such as trills, grace notes, and mordents. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout. The score features several dynamic markings: *p* (piano) at measures 10, 14, and 18; *mf* (mezzo-forte) at measure 12; and *f* (forte) at measure 16. A *crescendo* marking appears at the end of the piece. The score concludes with a final chord marked *p*.

## Bourrée.

J. S. Bach.  
1685 - 1750

101. Allegro.

Musical score for J.S. Bach's Bourrée, BWV 101, in G major, for violin. The score consists of 12 staves of music in 3/4 time. It features various dynamics including forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and piano-leggero (*p legg.*), as well as articulation like accents and slurs. Fingerings and bowings are indicated throughout.

## Allemande.

J. M. Leclair.  
(1697-1764)

102. Moderato.

The musical score is written for two staves, labeled I and II. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The score contains several systems of music, each with two staves. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and a *crescendo* marking. Articulation includes slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4). The piece ends with a repeat sign and a final cadence.



I. *f* *p* *mf*

II. *f* *p*

I. *crescendo*

II.

I. *f* *p*

II. *p*

I. *crescendo* - *poco* - *a* - *poco*

II.

I. *ff*

II. *ff*

I. *p* *crescendo*

II. *p*

I. *f* *rit.*

II. *f*

Aubert père.  
(1678-1748)

## 103. Vivace.

Fr.

I. II.

*f* *f*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *pp*

*f* *f*

*p* *p*

*crescendo*

*cresc.*

12232

This page of musical notation consists of six systems, each with a right-hand (I.) and left-hand (II.) staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The piece ends with a *pesante* marking and a final cadence.

## Du port de voix et du vibrato

Dans les exercices donnés jusqu'ici, nous nous sommes efforcés de rendre les changements de position aussi aisés et aussi peu apparents que possible; notre but n'a donc été que purement technique. Nous allons maintenant aborder cette forme du changement de position qui, destinée à être nettement discernée par l'oreille, est faite pour augmenter l'aptitude expressive du violon. On l'emploie dans les cas où, au cours d'une progression mélodique, il s'agit de bien lier deux sons placés dans des positions différentes, ou du moins d'indiquer nettement, au moyen d'un «pont», leur

*Le dernier doigt qui a été appuyé avant le changement de position doit glisser le long de la corde du son initial jusque dans la position où se trouve le son avec lequel une liaison doit être effectuée ou indiquée.*

Si ce dernier doigt est exécuté avec le même doigt que le précédent, la main ne fait que passer, selon les règles, dans la position voulue, et c'est l'expression à donner qui seule décidera si ce port de voix sera lent ou rapide, tendre ou passionné. Ex.:

**Largo.**  
**Cantabile e mesto.**

J. Haydn.

*tenuto*

**Moderato.**

P. Rode.

**Andante.**

Mendelssohn.

*p*

*f*

*p*

*etc.*

parenté. L'emploi et l'exécution de ce moyen, tiré de l'étude de la voix, et qu'on appelle «le port de voix» (en italien *portar la voce*) —, est naturellement soumis aux lois du «bel canto».

Le port de voix dont l'exécution, au violon, relie deux sons placés dans le même coup d'archet, correspond donc à l'enchaînement par lequel, dans le chant, on relie deux notes sur la même syllabe; et celui dont l'exécution coïncide avec un changement simultané de position et de coup d'archet, à celui que fait un chanteur lorsque, pour donner plus d'expression, il en fait un même là où la seconde note tombe sur une syllabe nouvelle.


Cette indication est d'autant plus importante que le souvenir vivant de l'origine et du sens de ce procédé sera le préservatif le plus efficace contre la tentation que pourrait avoir l'élève d'en faire «abus».

Quant à la manière de l'exécuter, en voici la règle fondamentale:

S'il doit, par contre, être fait avec un autre doigt, le dernier doigt appuyé glisse bien, de la même manière, jusqu'à la position requise, mais alors ce n'est pas la note qu'il devrait produire qu'on doit entendre, et qui, dans les exemples, n'est marquée que comme une appoggiature mise entre parenthèses, mais bien celle que donne le doigt exigé, lequel doit, lui, s'abaisser à temps. (Voir l'exemple p. 91.)

Au sujet de l'exemple ci-dessus, Spohr écrit dans sa méthode:

«Dans la 1<sup>re</sup> mesure, on poussera le 1<sup>er</sup> doigt, sur le la, de si à fa, et on donnera *sforzando* le contre-fa. Le passage étant, de plus, marqué forte, le glissement doit se faire avec beaucoup de rapidité et de force. Ce n'est qu'ainsi qu'on pourra masquer à l'auditeur l'enjambement

de l'octave,  et lui faire croire qu'il a en-



Andante cantabile.

Mozart,  
Conc. D dur

Grazioso.

Rode, Caprice.

Andantino.

Spohr, Barcarole.

Adagio.

Spohr.  
etc.

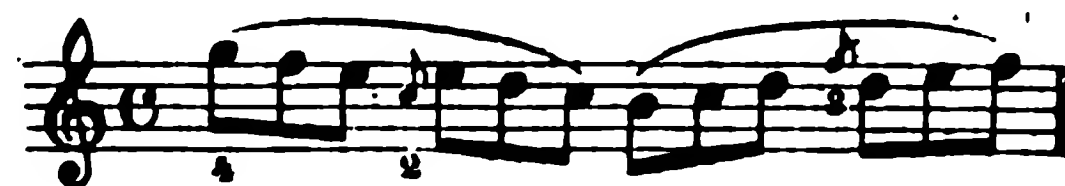
tendu sans interruption le passage d'un son à l'autre. Ce qu'il dit ici de la 1<sup>re</sup> mesure s'applique de soi-même au passage identique de la 2<sup>me</sup> mesure.

Au sujet d'un autre moyen d'expression au violon, le changement de position pendant la répétition d'un même son, Spohr dit dans le même chapitre: «Par le changement de doigt sur le même son, on obtient aussi l'un des effets empruntés à ceux du chant, celui qu'on produit en chantant, dans une seule respiration, deux syllabes sur la même note. Si, dans la règle, un violoniste sépare deux sons de ce genre par une interruption ou par un changement de coup d'archet, il procédera, dans ce cas nouveau, par un changement de doigt, tout en continuant tranquillement son coup d'archet. La main doit être alors avancée ou retirée assez pour que celui des doigts qui doit remplacer l'autre puisse s'abaisser à sa place; ex.:



Ici le 2<sup>me</sup> doigt devra donc d'abord être descendu de mi à ut, afin que le 4<sup>me</sup> puisse retomber sur le second mi; puis le 3<sup>me</sup> devra être monté de ré à fa, afin que le 1<sup>er</sup> puisse prendre la place de celui-ci. Mais ce mouvement

d'une note à l'autre ne doit pas s'entendre, et ce passage ne doit pas, par exemple, sonner comme suit:



Le changement de doigt devra, au contraire, être si rapide que la cessation du premier son soit à peine perçue par l'oreille. —

L'exécution du port de voix demande des précautions particulières lorsqu'il s'agit de relier, dans le même coup d'archet, un flageolet à un son appuyé situé dans une autre position, ou de faire l'inverse. Dans le premier cas, le doigt qui n'a été d'abord appuyé que très-légèrement appuiera peu à peu de plus en plus fort, pendant le glissement; et, dans le second cas, la pression devra céder peu à peu, de manière imperceptible, pendant le glissement, de façon à pouvoir donner le flageolet. Mais, alors même qu'un tel passage porterait la mention «Glissando», ou toute autre équivalente, le port de voix ne doit jamais dégénérer en «gémissement», à moins que l'auteur n'ait voulu expressément marquer avec énergie les particularités de certaines musiques exotiques:

Andantino.

Jgn. Laohner.

Allegretto graz.

François Schubert.

dolce

dolciss.

**Allegro molto vivace.** Mendelssohn.

**Andante tranquillo.** B. Godard, Berceuse.

**Allegro non assai.** Ungar. Tanz, Nach-Brahms-Joachim.

Les exemples de port de voix fournis jusqu'ici étaient de ceux où le changement de position se fait au cours du même coup d'archet. Mais lorsque, en même temps que le changement de position, on doit en faire aussi un de coup d'archet, il faut que le «pont» entre les deux sons soit exécuté avec tant de prestesse et d'habileté que l'oreille la plus fine, et qui s'efforcera de le surprendre, le perçoive à peine. L'exemple suivant nous permettra d'illustrer exactement cette exigence:

**Adagio cantabile.** Beethoven.

N'importe quel musicien sentira d'emblée que, malgré l'octave qui les sépare, et malgré le changement de coup d'archet qui en résulte, le fa<sup>'''</sup> et le fa<sup>''</sup> de ce passage ont entr'eux la cohésion la plus étroite, et qu'on doit par conséquent les entendre dans un enchaînement parfait. Mais si nous jouons le passage en 5<sup>me</sup> position, comme le prescrit la mention *restes*, — et, au point de vue musical on n'aurait absolument rien à y objecter — il nous sera impossible d'y faire un port de voix. Nous ne le pourrions qu'en jouant le passage tout entier, et cela en vue de l'unité du timbre, sur la corde de mi, où, du fa<sup>'''</sup> nous passons en 1<sup>re</sup> position. Mais si, dans cette manière de faire, le changement des doigts ne coïncide pas rigoureusement avec celui de l'archet, les fautes suivantes, — et d'autres encore, — peuvent se produire et se combiner:

De ces diverses «manières», qu'on entend malheureusement très souvent, celles marquées a), b), c) et d), doivent être absolument rejetées, vu qu'elles violent les principes les plus élémentaires du chant. Même celle marquée e) n'est quelque peu supportable que si le si bémol enchaîné au fa<sup>'''</sup> n'est pas du tout perçu par l'auditeur, c'est à dire si le violoniste ne fait qu'indiquer légèrement le procédé du glissement. On n'exécutera le passage de manière irréprochable, sur le mi, qu'en gardant bien dans l'esprit la notation originale, qui prévoit la 5<sup>me</sup> position, et en s'efforçant, malgré le changement simultané de position et d'archet, de ne laisser passer aucun son intermédiaire.

Il importe, pour le violoniste, de prendre ces conseils bien à cœur dans tous les cas où, comme dans l'exemple suivant, il y a tant de manières de faire des fautes. Grâce à des ports de voix importuns et mal placés, il peut être dénaturé jusqu'à la caricature: (Voir exemple p. 93.)

Il va de soi qu'en matière d'interprétation aucune règle n'est inflexible. Et telle «manière», dont l'usage habituel ne saurait être trop combattu, peut être considérée, dans tel cas particulier, non seulement comme étant d'un effet sûr, mais encore comme absolument légitime. L'important, c'est que l'élève commente mentalement les avis qu'il a reçus, et s'efforce de former son goût et son jugement de façon à discerner le vrai du faux, le naturel de l'artificiel.

Pour être à même d'exécuter un changement de position comme il doit l'être dans un port de voix, l'élève prendra d'abord, très soigneusement, l'étude suivante avec ses exercices préparatoires. Puis, quand il connaîtra les 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> positions, il prendra l'étude en mi majeur de



ciles et demandent beaucoup d'exercice, pour que l'accélération et le ralentissement soient graduels et non subits. —

On peut ajouter encore, à cet exposé du vieux maître, quelques conseils d'exécution. Ainsi, les déviations d'intonation qui donnent le vibrato ne doivent pas être produites par un tremblement convulsif de la main ou même du bras, mais bien, — selon les exigences de l'expression, — par des balancements plus ou moins rapides de la main sur un poignet absolument souple. Moins ce dernier aura de points d'appui, mieux il remplira sa fonction. On fera donc bien, pendant le vibrato, de ne tenir le manche du violon que sur la phalange intérieure du pouce, et, dans les doigtés élevés, sur la phalange terminale, — de façon à ce

que l'instrument ne soit pas touché, en sus du doigt appuyé, par le reste de la main. Si, en même temps, on tient solidement, et dans les règles, le violon sous le menton, les balancements à exécuter avec le doigt appuyé, et respectivement avec toute la main, n'offrent aucune difficulté, et ce ne sera plus qu'une question de temps et d'exercice que d'acquérir ce moyen d'expression dans le sens indiqué par Spohr. Mais on ne saurait assez prémunir l'élève contre son emploi trop fréquent ou erroné. Un violoniste de goût, et de sentiment sain, regardera toujours la sonorité pleine comme la seule normale, et n'emploiera le vibrato que là où les nécessités de l'expression l'exigent impérieusement.



## Musette.

J. M. Leclair.

## 105. Allegretto.

I. *mf* *affettuoso*  
 II. *mf*  
 I. *f*  
 II. *f*  
 I. *f*  
 II. *f*  
 I. *p*  
 II. *p*  
 I. *f*  
 II. *f*  
 I. *ff*  
 II. *ff*  
 I. *dim.*  
 II. *dim.*

I. *p<sub>2</sub>* *p* *calando*

II.

## 106. Andante.

Gluck.  
(1714 - 1787.)

I. *dolce* *(La secunda volta pp)* *fp*

II.

I. *p*

II.

I. *cre - scen -*

II.

I. *do* *al* *f* *p*

II.

I. *fp* *calando*

II.

## 107. Poco adagio.

J. Haydn.  
(1732 - 1809.)

I. *cantabile*

II.

I.

II.

I. *fz*

II. *fz* *p*

I. *fz* *p*

II.

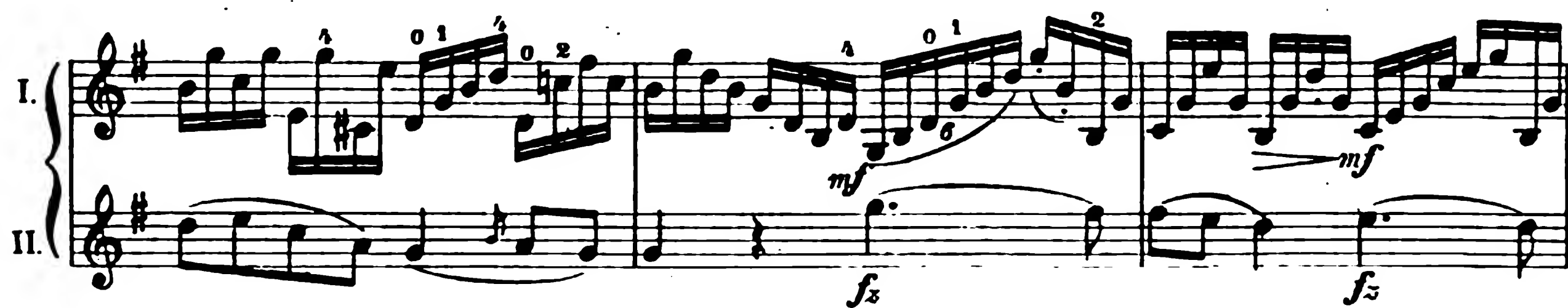
Variation.

I. *sempre p*

II.

I.

II.





En arrivant aux études qui suivent, en octaves brisées, l'élève sera aux prises avec trois exigences également importantes; une intonation des plus soignées, une manière particulièrement souple de conduire l'archet, et enfin l'accentuation exacte de chacun des groupes de notes placés sous une liaison.

Pour satisfaire à la première, il devra observer sévèrement, dès le début, l'étroite relation qui unit les deux doigts destinés à prendre l'intervalle d'une octave. Ils doivent exécuter, non pas chacun pour soi, mais simultanément, les déplacements motivés par le degré suivant. A la seule exception du cas où l'un des doigts donne l'octave avec la corde à vide, le 1<sup>er</sup> et le 4<sup>e</sup> doigts resteront constamment appuyés sur la corde respective. On évitera autant les pressions trop fortes de chaque doigt que les contractions convulsives de la main ou du coude, afin que les déplacements le long de la touche s'exécutent avec facilité.

En ce qui concerne le bras droit dans l'exécution des octaves brisées, il faut que, en dépit de la souplesse des articulations, l'archet soit tenu assez solidement pour que

les notes qui suivent celles qui sont accentuées sortent, elles aussi, nettement. Pour éviter la production de sons accessoires, sons de flûte (flautato) ou même sifflants, il faut surtout que le poignet tourne vers le bas avec une extrême précision; mais il faut en même temps éviter de tourner trop la baguette!

Si la justesse des prises et la netteté d'articulation de toutes les notes sont les conditions préalables d'une exécution irréprochable des passages en octaves, en tierces, en sixtes et en dixièmes, la caractéristique de ceux-ci dépend, d'une part, de l'accentuation exacte de chacun de leurs membres, de l'autre, de la clarté et de l'aisance avec lesquelles les dessins se suivent. En conséquence, on ne saurait trop critiquer le genre d'exécution, qu'on entend si souvent, où la note basse de l'un de ces intervalles sonne comme une appoggiature. D'abord, il en résulte presque toujours de fausses accentuations; ensuite, le cours des passages est par là constamment rompu, de sorte qu'au lieu d'intervalles brisés, ce qu'on arrive à entendre n'est plus qu'une succession d'accords négligemment exécutés.

108.

Lento.

*segue*

109.

110.



111.



112.



113.

**Largamente.**

114.

**Lento.**

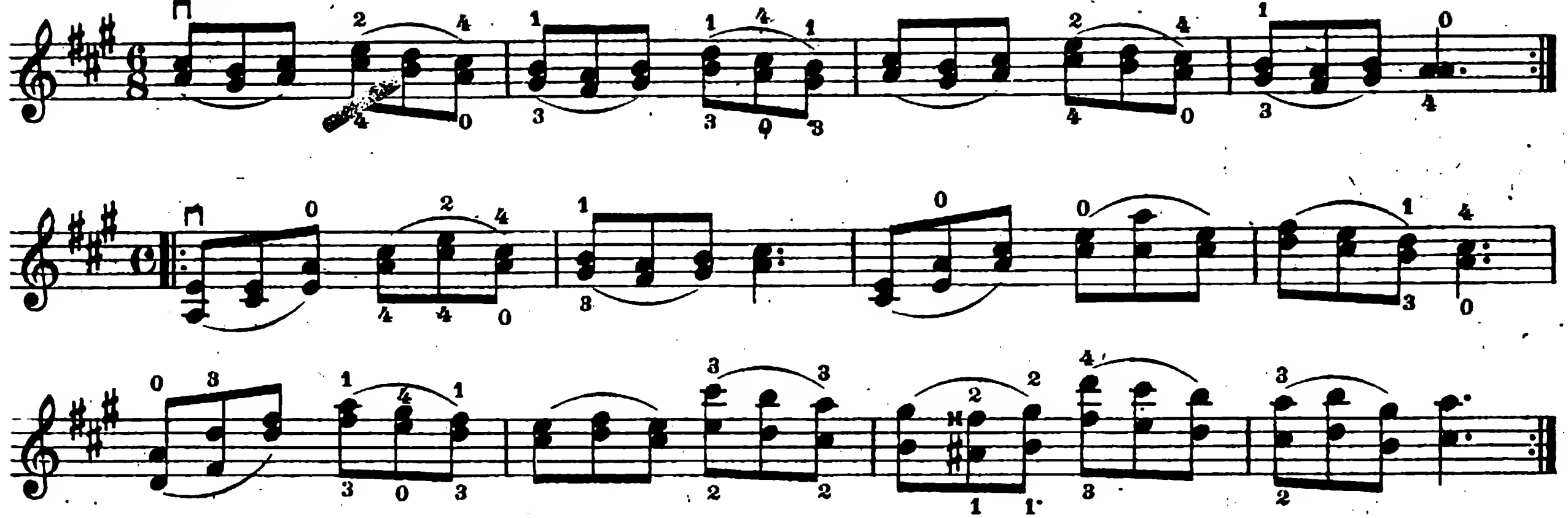
115.

**Moderato.**



116.

Allegretto.



117.



118.

Allegretto grazioso.

J. Joachim.



*dimin.* *calando* *in tempo*

*segue*

*cresc.*

*f*

*dim e poco riten.* *in tempo*

*p*

*cresc.* *restez*

*f*

*con fuoco*